HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE







HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



Diosa Mitra del siglo II. Museo Arqueológico, Córdoba.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 2



sarpe



La tumba de Tarquinia: Fresco de una danzarina con un bailarín que tiene un cántaro en la mano.

Esta obra es una realización de la División Grandes Obras de SARPE

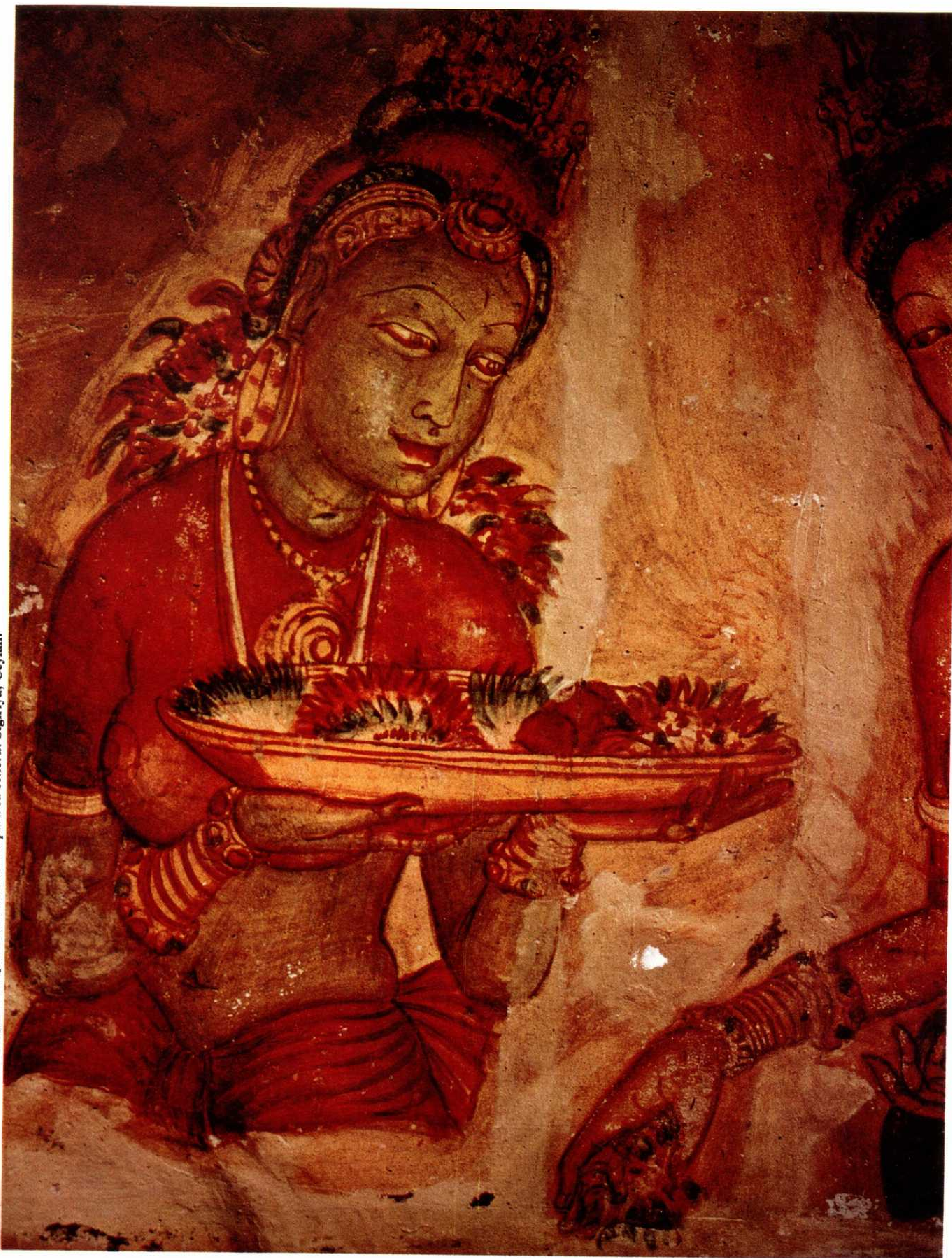
Consejo Editorial

Redacción

Coordinan la obra:
Juan San Miguel y Carmen Martínez-Ortiz Rey.
Versión:
Emilio Germán Muñiz, Ema Rosa Fondevila.
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Miguel Alonso y Diego Tapia.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE.

Edita
SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20.

Printed in Spain - Impreso en España.
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20.
ISBN: 84-7291-590-5 (tomo II) ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D. L.-M: 965-1984.



Fresco del Palacio Fortaleza del siglo V: *La portadora de adornos para su señora*. Sigiriya, Ceylán.

CONTENIDO

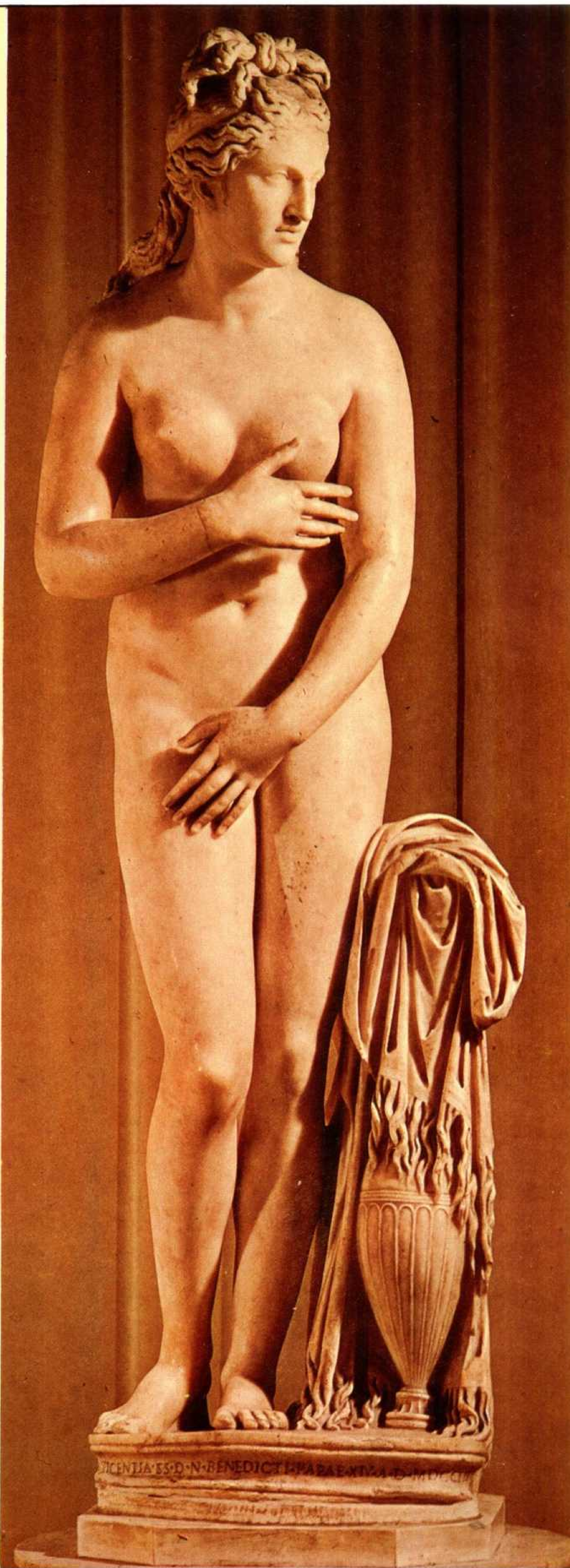
El volumen II de la Historia Universal del Arte hace un examen profundo de los períodos comprendidos entre el arte Clásico Griego y el arte de la India, tan mal conocido por los occidentales. Esta amplia panorámica queda recogida en los estudios mayores y pormenorizada en los menores, referidos a monumentos, mosaicos, relieves, esculturas y tallas.

Estudios Mayores:

Arte Clásico Griego.
Arte Griego Helenístico.
Arte Etrusco.
Arte Romano.
Arte Parto y Sasánida.
Arte de la India.

Estudios Menores:

Los frontones del templo de Zeus en Olimpia.
Gemas talladas y monedas clásicas.
La arquitectura griega.
El gran altar de Pérgamo.
La tumba de Filipo.
La tumba de los Augures.
La casa de Menandro.
El mosaico de Hinton St. Mary.
Los relieves de Taq-Ibustan.
Platos sasánidas de plata.
La escultura de Devi dando muerte al demonio-búfalo.
Las esculturas de las stupas de Sanchi.
La pintura mogola.

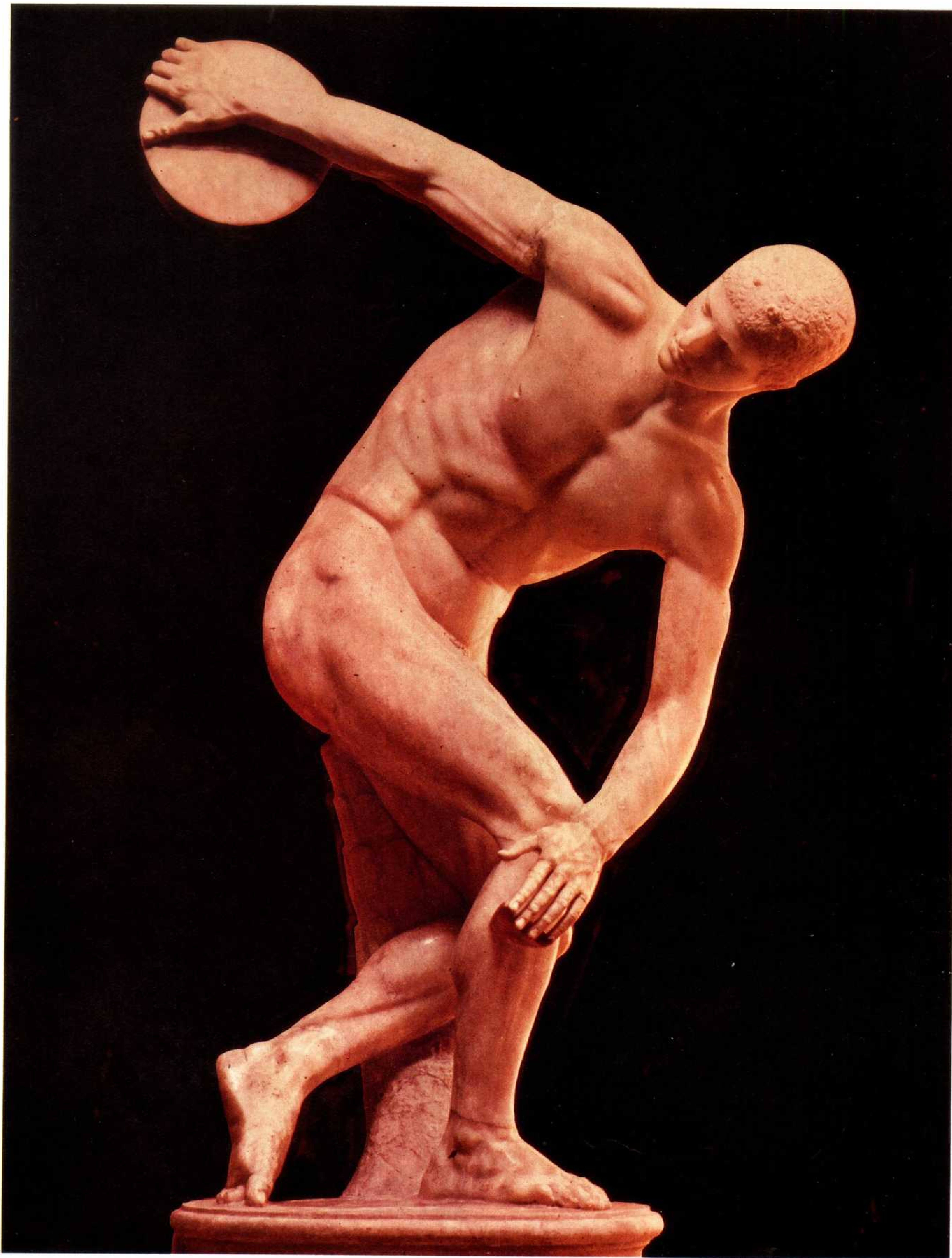


VIII

ARTE CLÁSICO GRIEGO



Zeus (o Poseidón) de bronce de Artemision; 2,09 m. de altura; 460 a. de C. Museo Nacional de Atenas.



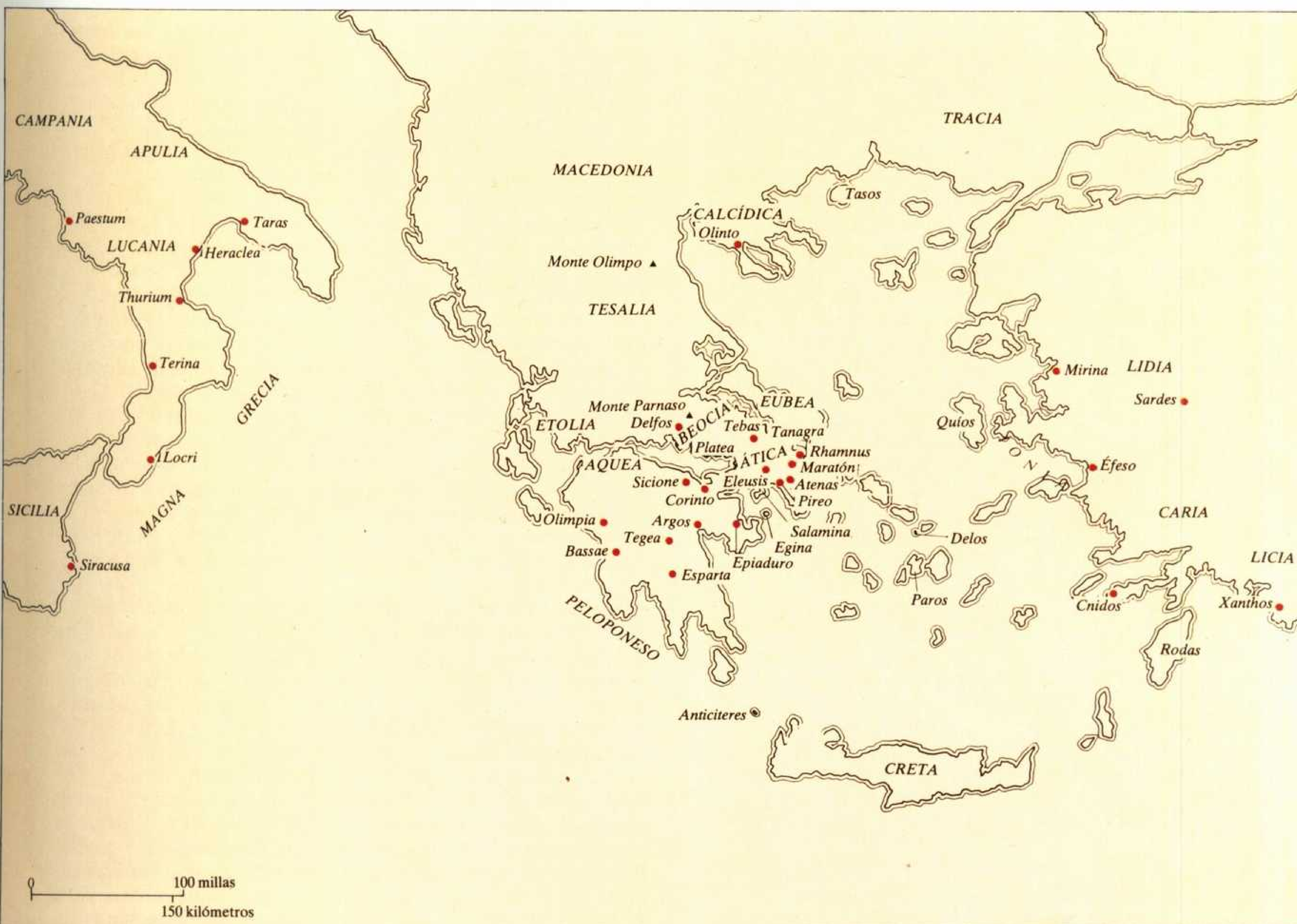
EL arte clásico griego ocupa el período que va desde la derrota de los ejércitos invasores persas (480-479 a. de C.) hasta la ascendencia de Alejandro Magno (330 a. de C.). Tradicionalmente es más conocido que el arcaico, pero los problemas presentados por la supervivencia de los ejemplares artísticos vienen a ser los mismos: prácticamente ningún resto de material orgánico, poco bronce y no mucha escultura original en mármol. Aunque la mayoría de los edificios públicos y privados se construían de piedra, subsisten más esculturas que de tiempos anteriores en forma de copias romanas, gracias a la pasión romana por las obras clásicas. Con la decadencia de la pintura de vasos como arte importante tras el siglo V, perdemos el estrecho contacto que teníamos con el desarrollo de la pintura griega, porque muy poco queda si exceptuamos adaptaciones de la pintura de vasos y los artistas romanos.

Existe, sin embargo, un «cambio completo de espíritu entre el arte arcaico y el clásico..., en parte un cambio del interés por hacer al interés por ser» (C. M. Robertson), del que seguramente fue catalizador el saqueo y la evacuación de Atenas en la Guerra Médica del 480. Debido al juramento de los griegos de no reconstruir los templos destruidos por los persas y a la lenta recuperación de Atenas, el primer templo erigido después de la guerra fue el de Zeus en Olimpia (c. 470-456 a. de C.). Cuando comenzó el programa ateniense de reconstrucción bajo Pericles y Fidias, después del 450 a. de C., éste constituyó un paso político deliberado hacia la conversión de la antigua Liga de Delos en el Imperio Ateniense.

La serena confianza del arte clásico de mediados de siglo, que pasó a ser exuberancia y «bonitismo» a medida que las guerras del Peloponeso (432/1-405/4 a. de C.) producían cada vez más cansancio y desmoralización, volvió de nuevo a una meditativa introspección tras la derrota final de Atenas por Esparta. El siglo IV vio más cambios sociales y políticos, con la decadencia de la ciudad-estado, el resurgimiento de Persia y finalmente la visión panhelénica de Alejandro Magno (336-323 a. de C.). En parte bajo la influencia de poetas como Eurípides y filósofos como Sócrates, sus enemigos los sofistas y Platón y Aristóteles, el individuo pasó a ser más importante, lo que condujo a una suavización y humanización de la forma, el estilo y el tema en las artes. El recurso a los mitos se hizo mucho más raro, y ganaron terreno las escenas domésticas, aunque con frecuencia con una etiqueta mitológica.

Discóbolo, de Mirón. Museo de las Termas, Roma.

Centros importantes en el mundo griego clásico.



El término «arte clásico» se refiere normalmente al arte ateniense, excepto quizá en escultura; pero las gemas greco-persas del siglo IV a. de C. constituyen un ejemplo del modo en que empezó a refluir de Atenas la marea de la influencia artística. La mayoría de los estilos provinciales decayeron, pero con la aparición en el siglo V de los poderosos tiranos de las colonias en Sicilia y el sur de Italia, esta zona adquirió gran importancia artística, especialmente en lo que se refiere a arquitectura. Debido a la carencia de buen mármol, se produjeron allí pocas esculturas, pero la pintura de vasos floreció de tal manera que, para el siglo IV, las escuelas de pintura de vasos del sur de Italia (sobre todo las de Apulia y la de Lucania), inicialmente inspiradas por la colonia panhelénica de Thurium, en el golfo de Tarento, fundadas en el 443 a. de C., entre otros, por atenienses, habían superado completamente a los talleres atenienses.

Escultura.—Los escultores de comienzos del período clásico (c. 480-450 a. de C.) hicieron pleno uso del conocimiento del cuerpo humano que habían alcanzado los artistas de finales del período arcaico. El resultado quedó recogido en las tallas del templo de Zeus en Olimpia (construido c. 470-456 a. de C.). En el frontón oeste, se representaba la lucha de los centauros y los lapitas: una acción frenética, a menudo feroz, pero descompuesta por el diseñador en grupos inteligibles. En el extremo este, por donde el devoto entraba al templo, estaba representado el momento anterior a la carrera de carros de Pélops. Aquí las figuras están inmóviles, pero la emoción es mucho más tensa. El sentimiento y la individualidad se transmiten, como es característico de este período, mediante la postura y el gesto más que por la expresión facial: compárese con el auriga de bronce de Delfos (Museo de Delfos). La figura serena y dominante de Apolo en el centro del frontón oeste tipifica este aspecto y pone de relieve una nueva posición cómoda, con el peso del cuerpo descansando sobre una pierna. La forma triangular del frontón se utilizaba ahora para destacar, para llamar la atención sobre las figuras centrales y mostrar el efecto de la acción principal sobre otras, que están sentadas o agachadas en las esquinas. En Olimpia solamente se hallaban decoradas las seis metopas de cada extremo con los doce trabajos de Hércules. Están compuestas con confianza y sensibilidad dentro de sus marcos cuadrados, aun cuando desde el suelo una parte bien pequeña del refinado detalle podría verse.

La otra muestra importante de la escultura arquitectónica de este cuarto de siglo son las metopas de Selinonte (Templo E), en Sicilia (Museo Nazionale, Palermo; c. 470-460 a. de C.) —significativamente, también lejos del área afectada por las invasiones persas—, pero existen numerosos relieves más pequeños. En esta época, de Atenas sólo nos han llegado relieves votivos y conmemorativos (por ejemplo, la llamada *Atenea Matutina* de la Acrópolis, c. 460 a. de C.; Museo de la Acrópolis, Atenas), pero en las islas y las colonias griegas continuó la serie de estelas funerarias grandes coronadas por hojas de palma. Como las arcaicas, solían mostrar a la persona fallecida de pie, reposadamente, y es interesante observar cómo ha vuelto a cambiar la moda y las mujeres llevan solamente el peplo liso de lana. A este período también pertenecen los relieves tridimensionales del sur de Italia conocidos como los «tronos» de Boston y Ludovisi (Museum of Fine Arts, Boston, y Museo de las Termas, Roma).

Con respecto a los siglos V y VI, nuestro conocimiento de la escultura sufre una carencia especial de ejemplares originales, ya que son poquísimos los ejemplos subsistentes. Sin embargo, las descripciones de autores antiguos como Pausanias, Plinio y Luciano pueden complementarse con copias romanas, aunque éstas están a menudo talladas en materiales diferentes.

Conocenos los nombres de varios escultores importantes, tales como Critios y Nesiotés, Pitágoras, Calamis y Mirón, y está claro que todos experimentaban con los nuevos conocimientos anatómicos y técnicos. El *Apolo de Omphalos* (copia de una obra de c. 460-450 a. de C., ahora en el Museo Nacional de Atenas) es un estudio del modo en que una ligera asimetría conlleva un equilibrio perfecto, y ha sido atribuido tanto a Calamis como a Pitágoras: ejemplo del problema de la atribución, porque las descripciones antiguas resultan normalmente demasiado imprecisas para vincular estas copias romanas a los originales a que se refieren.

Con Critios y Nesiotés pisamos un terreno algo más seguro. Hicieron las estatuas de los *Tiranicidas, Harmodio y Aristogitón,* en 477/6, quienes han sido identificados en varias copias que muestran una vigorosa composición de dos figuras que avanzan amenazantes, con una musculatura poderosamente modelada. El famoso Zeus de bronce en posición de arrojar su rayo (o más probablemente, Poseidón lanzando su tridente), hallado en el mar frente a Artemision (Museo Nacional de Atenas), constituye un original del mismo tipo, unos 15 años más joven. Todas estas estatuas aparecen representadas en un momento de equilibrio autocontenido, justo antes de emprender una acción, momento que interesó de manera especial a los escultores del Período de Transición y que desarrolló hasta sus límites (460-450 a. de C.) Mirón de Eleutera con su *Discóbolo* y su *Atenea y Marsias* (copias en el Museo Nazionale de Roma, Städtische Galerie, Frankfurt am Main y Museo Lateranense de Roma, respectivamente).

Estas composiciones de transición conservaban lógicamente rasgos del arcaico, pero manifestaban un desasosiego inherente e inquietante que es consecuencia del enfoque experimental de los artistas. Sus sucesores superaron esta fase tras el 450 a. de C. Conocemos varios nombres, como el de Estrongilión, que siguió las tradiciones de Mirón, y Cresilas (fl. 450-425 a. de C.), escultor bastante austero cuyo retrato de Pericles es típico de las figuras idealizadas que entonces empezaban a ser populares. Pero el nombre de Fidias es el que sobresale. Tenemos buena idea de su estilo a través de las esculturas del Partenón de Atenas (construido c. 449-432 a. de C.), sobre cuyo diseño ejerció control general. Por lo menos aquí podemos examinar una obra original del siglo V, mientras que la mayoría de sus otras estatuas tan sólo las conocemos por copias, a menudo en pequeña escala. Aunque existe abundancia de vida y movimiento en sus composiciones del Partenón, su estilo es tranquilo, idealizante, y sus figuras son autocontenidas e introvertidas.

El Partenón contenía muchas innovaciones esculturales, tales como la presencia del friso esculpido en un edificio que por lo demás es dórico, y el hecho de que los temas de los frontones, el friso y las metopas estuvieran todos asociados a Atenea y Atenas. El diseño de los frontones demostraba ahora una seguridad total: el escorzo aparece plenamente dominado, e incluso el friso, más superficial, se concibe con un adecuado sentido de la profundidad. Aparecen dos estilos de vestimenta en el edificio, lo que pone de relieve la participación de varias manos: un estilo sencillo en el que la pesada ropa sólo insinúa la presencia del cuerpo que hay debajo, y un estilo más ornado que subraya el contraste entre los pliegues del fino tejido y la carne que se deja ver a su través. Este estilo más fino llega a ser muy popular a



Tres diosas del frontón este del Partenón. British Museum, Londres.



Estela de Hegeso. Museo Nacional de Atenas.

finales del siglo V, por ejemplo, aparece en el friso del templo de Apolo en Bassae (c. 425-420 a. de C. Museo Británico de Londres), en la Niké de Peonio en Olimpia (c. 420-410 a. de C.) y en los parapetos del templo de Atenea Niké en Atenas (c. 410 a. de C.). Para entonces, la seguridad técnica era tal, que incluso en el estilo sencillo los pliegues se tallaban muy profundos, lo que permitía un doble contraste con el tejido suave y con la carne, como ocurre por ejemplo en las curiosas cariátides del Erecteón de la Acrópolis de Atenas (c. 420-413 a. de C.; Museo de la Acrópolis, Atenas, y Museo Británico, Londres).

Durante este medio siglo se erigieron en Atenas otros edificios con decoración escultórica, en su mayoría como parte del programa de Pericles (por ejemplo, el Hefaisteión, c. 450-440), y en otras partes de Grecia (por ejemplo, el Templo de Némesis en Rhamnus, Ática, c. 436-421 a. de C., y el nuevo Heraion cerca de Argos, cuyas obras comenzaron en el 423 a. de C.) y del mundo griego (por ejemplo, el Heroón en Gjölbascki, c. 420-410 a. de C., y el Monumento a las Nereidas en Xanthos, c. 400 a. de C., ambos en Asia Menor). Las lápidas sepulcrales esculpidas reaparecieron en el Ática: la gente podía pagarlas de nuevo y, tras los enormes programas de construcción, había escultores disponibles. El nivel artístico era a menudo excepcionalmente alto, y muchas reflejan el estilo del Partenón con gran exactitud. Las losas son más amplias que las del Período Arcaico y admiten más figuras, pero, excepto donde se conserva la inscripción, como en la estela de Hegeso del cementerio de Dípylon (c. 400 a. de C.; Museo Nacional de Atenas), a menudo resulta difícil distinguir a la persona fallecida.

El desarrollo de los relieves votivos y conmemorativos corrió paralelo al de las lápidas funerarias (como, por ejemplo, el que representa a Deméter, Perséfone y Triptólemo, en Eleusis, c. 440 a. de C.; Museo Nacional de Atenas) y proporciona importantes pruebas cronológicas respecto a cambios de estilo. Estas tradiciones de talla de relieves también tuvieron continuidad en otras partes del mundo griego, no solamente en las islas, Jonia y Magna Grecia, sino en regiones como la Grecia septentrional y Beocia, que carecían de tradiciones escultóricas importantes propias. Sin embargo, Atenas llegó a convertirse en el centro máximo, habiéndose valido mucho, por lo que parece, de los tallistas de las islas en la época de la reconstrucción de Pericles tras el 450 a. de C.

Sin embargo, el Peloponeso, especialmente Argos, mantuvo su propia tradición, con figuras más grandes y bastante más pesadas. Su exponente más conocido fue Policleto, contemporáneo de Fidias. Su estilo se aprecia de forma óptima en copias de su *Diadúmeno* (c. 440-430 a. de C.) y de su *Doríforo* (c. 450-440 a. de C.), que venían a ilustrar su desaparecido libro sobre la proporción humana ideal, el *Canon*. En lugar de los patrones superficiales de la escultura arcaica, parecía pretender una profundidad y un naturalismo plenos de cada parte por separado y de todo el cuerpo en general. En parte gracias a su interés por el *chiasmus* (la tensión y relajación correspondientes a los miembros y los músculos de partes opuestas del cuerpo), logró un armonioso diseño que, a diferencia de las composiciones monofacéticas de los escultores del período de transición, resultaba satisfactorio desde cualquier ángulo.

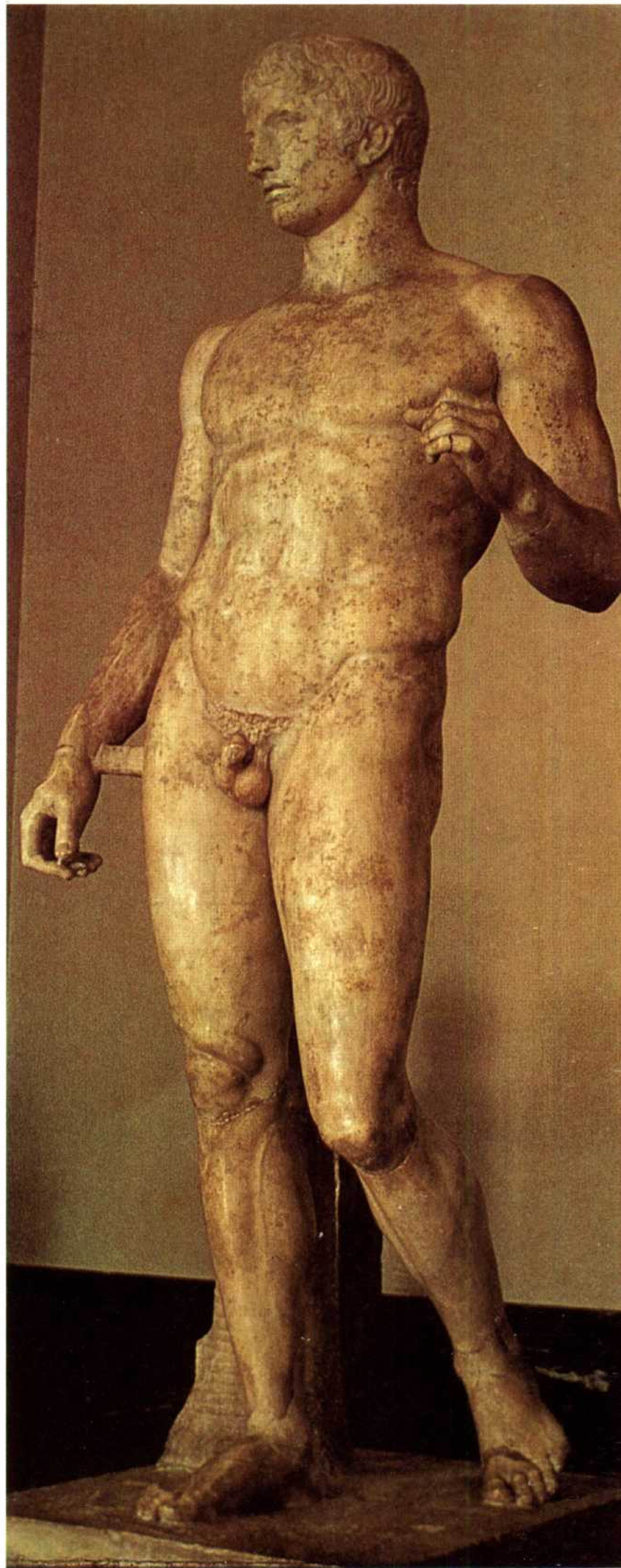
Las estatuas de Policleto poseen, como las de Fidias, cierta austeridad que recuerda a la generación anterior. Sabemos que Policleto tuvo seguidores, pero sólo nos han llegado sus nombres, por ejemplo, Patrocles, Naucides, Dédalo y Policleto el joven. Sin embargo, lo mismo que la tradición de Fidias se fue relajando con el desarrollo de estilos de vestir y formas más sensuales, también éstos suavizaron evidentemente los macizos tipos musculosos de Policleto, diseñando figuras más esbeltas y gráciles como el *Idolino* de bronce (Museo Archeologico, Florencia), copia romana de un original de finales del siglo V que por una vez copia el material en que fueron hechas la mayoría de las estatuas de la escuela de Policleto (aunque, como la mayor parte de los escultores griegos, trabajaba en piedra, madera y metales finos, además de marfil).

Entre los alumnos de Fidias destacan unos cuantos nombres: Alcámenes, que parece haber heredado el estilo majestuoso de su maestro; Agorácrito de Paros, un fragmento de cuya Némesis hecha para el Templo de Rhamnus se conserva en el Museo Británico de Londres, y Calímaco, cuya reputación de prestar una atención demasiado meticulosa a los detalles concuerda absolutamente con las etapas finales del estilo de vestimenta transparente de finales del siglo V.

Los escultores de comienzos del siglo IV continuaron las tradiciones de finales del V, con posturas equilibradas, vestimenta pesada o transparente y expresiones serenas, bastante lejanas: por ejemplo, las esculturas del templo de Esculapio en Epidauro, atribuidas a Hectóridas, Timoteo y Trasímedes (c. 400-380 a. de C., ahora en el Museo Nacional de Atenas), son hermanas menores de las que presenta el antepecho del templo de Atenea Niké.

Al cabo de veinte años apareció un elemento humanizador, más personal. Las posturas se hicieron más fluidas, los rostros más suaves y emotivos; la destreza técnica se expresaba de forma menos flamante y más sutil. La *Paz sosteniendo en brazos a la Riqueza* de Cefisodoto lo ilustra muy bien (la mejor copia se encuentra en el Staatliche Antikensammlungen, Munich). Aunque a primera vista su diseño recuerda a las estatuas de Fidias, su espíritu es completamente diferente. Existe una ternura y una intimidad entre madre e hijo que resultan ajenas al siglo; el espectador queda ahora excluido, porque ambos se encuentran absortos el uno en el otro, ya no por una lejana serenidad. Es una estatua que señala el camino que habría de seguir la escultura. La vestimenta voluminosa, con profundos pliegues, recuerda a la de las cariátides del Erecteón, pero existe aquí una nueva sensibilidad por la textura, por las distintas capas de ropa y por la carne que se encuentra debajo.

La primera mitad del siglo IV fue otro período inquieto de transición entre el introspectivo y confiado Clásico Superior



Copia romana en mármol del lancero de bronce de Policleto; 1,99 m. de altura. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Copia de la Paz con la Riqueza en brazos, de Cefisodoto; 1,99 m. de altura. Glyptothek, Munich.

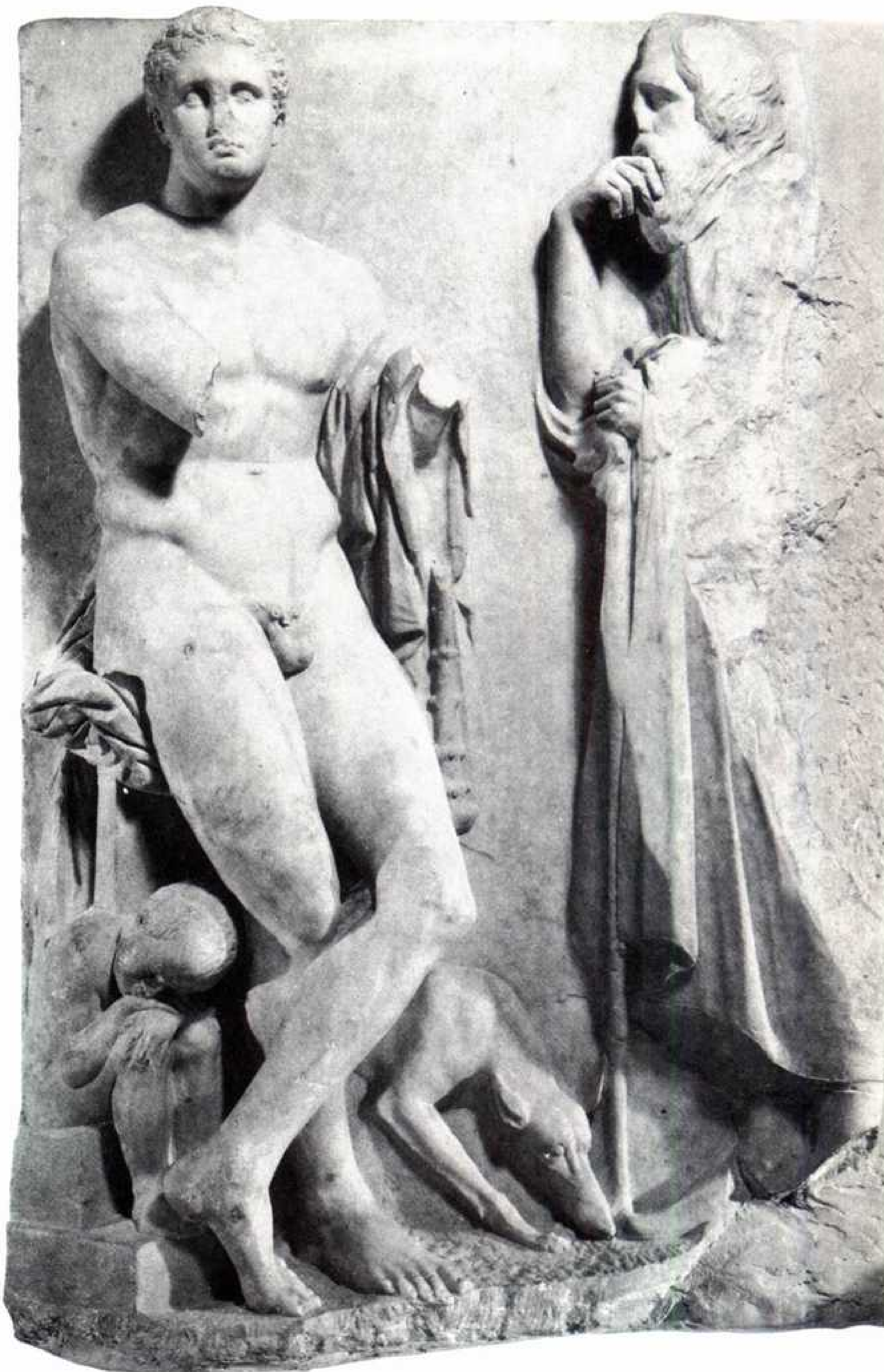


Hermes y el niño Diónisos, de Praxiteles; 2,15 m. de altura. Museo Arqueológico, Olimpia.

y la libertad barroca del Helenístico. El siguiente paso se ve en la obra de artistas como Praxiteles (fl. 370-330 a. de C.) hijo (?) y heredero artístico de Cefisodoto. Fue un escultor prolífico e influyente, y se le han atribuido muchas copias romanas. La procedencia de su *Hermes* de Olimpia de la *Paz* está clara, pero la postura es más sinuosa y relajada, las relaciones entre las dos figuras menos remotas y más sutiles, y los rasgos se encuentran modelados de forma más límpida. Al fin, el escultor aparece consciente de la carne y los huesos que están bajo la piel. La estatua más influyente de Praxiteles, la Afrodita del Cnido (conocida solamente por copias), aparecía desnuda (innovación del siglo IV en imágenes femeninas). Fue pensada para resultar visible desde todas partes: se dedicaba entonces mucha atención a la tercera dimensión, y las composiciones estimulaban al espectador a moverse en torno a la estatua, lo que daba una

sensación de inquietud, particularmente en escenas de emoción violenta.
La tendencia hacia una mayor profundidad también resultaba evidente en las lápidas femeninas atenienses, cuyo volumen de producción alcanzó en este momento su máximo. El diseño básico seguía siendo el mismo, pero todo estaba *subrayado:* las figuras estaban talladas casi en redondo, las escenas domésticas se convertían prácticamente en heroicas, y empezaba a aparecer cierto emotivismo helenístico. Esto se logró mediante la disposición de las figuras y en virtud de rasgos como hacer los ojos profundos y pensativos.
Este manierismo apareció por primera vez en las esculturas del Templo de Atenea Alea en Tegea (c. 370-350 a. de C.; Museo Nacional de Atenas), atribuidas (con pruebas muy escasas) a Escopas de Paros, contemporáneo de Praxiteles. Llegó a generalizarse bastante, incluso en figuras que por lo demás son plácidas como la Deméter sedente de Cnido (c. 350 a. de C.; British Museum, Londres). La tendencia hacia la representación de la emoción estimuló el retrato individual durante el siglo IV, aunque las figuras, a menudo grandes hombres del pasado, todavía eran concepciones muy idealizadas.
Muchas de las tendencias de comienzos del siglo IV sólo se completaron durante el Período Helenístico. El modelado suave de Praxiteles dio su fruto en el estilo «alejandrino»; las figuras praxitelianas estaban hechas de acuerdo con un nuevo conjunto de proporciones plenamente elaboradas después de Lisipo, contemporáneo algo más joven que Praxiteles; el emotivismo vinculado a Escopas halló expresión completa en las lápidas, los retratos y las escenas de acción de finales del siglo IV y siglos posteriores.

Terracota.—El término «arte menor» quizá sea más propio aplicarlo a las figuras de terracota que a cualquier otra forma del arte griego, porque con ellas la escultura desciende a menudo a un nivel doméstico. Tras los primeros años del siglo V empezaron a ser bastante raras las grandes figuras de arcilla, aunque tuvieron una vida más larga —especialmente como acroteras (en las esquinas de los tejados del templo) y en contextos arquitectónicos similares— en lugares como Chipre, Sicilia e Italia, donde escaseaba el buen mármol. Una de las más impresionantes es el *Zeus y Ganimedes* (mitad de tamaño natural) de Olimpia, que todavía presenta muchos rasgos arcaicos tardíos, tales como la sonrisa y la exuberancia general, pero que como composición ajusta mejor con los mármoles y los bronces del Período de Transición.
Este retraso se aprecia aún más caracterizado en las figurillas.
Los años c. 480-475 fueron mucho menos revolucionarios para los modeladores que para los escultores. El primer cuarto de siglo había asistido a un perfeccionamiento general en la manufactura de terracotas en la Grecia continental, aparentemente después de que se agotara el suministro de Grecia oriental tras la Revuelta Jónica (499 a. de C.). La mayoría de las terracotas se fabricaban ahora con molde y vaciado, con la parte de atrás hecha a mano, aunque persistieron algunos tipos sólidos elaborados a mano, por ejemplo en Corinto. El cambio al Período Clásico inicial vino de forma graduada, pero para el 450 a. de C. se hizo más palpable en la simplificación de los estilos de vestir. Por ejemplo, las figuras «femeninas de pie» de Ática pueden dividirse en un «primer tipo» (c. 475-450 a. de C.), en el que la postura y los estilizados pliegues son típicamente arcaicos tardíos, pero por otra parte el fuerte acento horizontal-vertical del peplo (no el quitón



Estela funeraria de mármol ateniense: un joven con su padre, un perro y un niño; 2,15 m. de altura. Museo Nacional de Atenas.

arcaico) es una concesión a la austeridad clásica, y un «segundo tipo» (desde c. 450 hasta por lo menos 400 a. de C.), que lleva a la conclusión lógica. Las manos en los costados subrayan el acento horizontal-vertical, y el conjunto recuerda al estilo de los escultores de Olimpia.
Hacia finales del siglo V, podría apreciarse la influencia del Partenón en los vistosos efectos dados a los ropajes. El gran número de figurillas pertenecientes a los comienzos del siglo IV tiende a reflejar formas praxitelianas. Y se vuelven a utilizar tipos tradicionales, al tiempo que se eleva la calidad, especialmente en el Ática. A pesar de estas tendencias globales y del evidente intercambio comercial del mundo griego clásico, persistieron en las terracotas pecualiaridades y estilos locales de un modo que no se dio prácticamente en ninguna otra forma del arte griego. Atenas fue un centro importante, pero también lo fueron Beocia y Corinto, Rodas y Halicarnaso, y en el oeste, Locri y Taras (Tarento); casi todas las ciudades tuvieron cierta producción propia.
El conservadurismo general debe explicarse por los propósitos bastante domésticos para los que se hacían las terracotas: como ofrendas votivas, como decoraciones para el hogar y como juguetes. Las terracotas votivas representan



a la divinidad o al devoto, y el tipo más común durante el siglo V siguió siendo la figura de pie o sentada, que frecuentemente lleva en las manos una ofrenda o un atributo. También se han encontrado máscaras y bustos huecos, especialmente de Locri y Tarento.

En las pinturas de vasos aparecen colgando de las paredes, se supone que para impetrar la protección divina. Entre las terracotas clasificadas como juguetes figuran animales y muñecas articuladas, pero puede resultar difícil trazar la frontera: muchas figurillas puede que hayan sido solamente ornamentos del hogar. Junto con ellos, empezaron a aparecer estudios más originales de mitología y de la vida cotidiana, y hacia finales del siglo V y durante el IV, el temario incluye asuntos que, paradójicamente, fueron ignorados por la escultura en gran escala hasta el Período Helenístico, como por ejemplo actores (especialmente actores cómicos) y figuras de género, como bailarines y mujeres que conversan o hacen sus labores, tipos que apuntan hacia las figuras de Tanagra y Mirina del Período Helenístico.

Un tipo diferenciado de terracota votiva son las placas de relieve hechas en Locri, en el sur de Italia, c. 480 y 450 a. de C.; casi todas representan escenas de la historia de Perséfone, Reina del Infierno, y es de presumir que pretendieran ser ofrendas dirigidas a ella. Como era de esperar, existe en ellas cierto regusto arcaico, aunque aparecen elementos clásicos. Existe una serie del siglo IV mucho más anodina, procedente de Tarento, cuyo tema son los muertos, elevados a categoría de héroes. La tradición del relieve de Melos (c. 465-435 a. de C.) resulta más interesante e incluye escenas mitológicas y de la vida cotidiana: estos relieves se cocían a elevada temperatura para resistir el desgaste, por lo que es de presumir que estuvieran destinados a decorar arcas y otros muebles, o que los colgaran en las casas. Más tarde, la terracota —a menudo dorada y también pintada— se utilizaba para otras formas de incrustación en muebles, así como para botones y medallones.

Durante los siglo V y IV, algunos modeladores de figurillas trabajaron de vez en cuando para los pintores de vasos atenienses y del sur de Italia haciendo vasos «plásticos», es decir, modelados; generalmente eran copas o *rhyta* en forma de cabeza humana o de animales que recordaban un prototipo de metal, pero algunas veces también grupos más complicados. A menudo se utilizaba terracota como sustituto de sustancias más preciosas, especialmente metales, y de este modo una importante fuente de material arqueológico reveladora del estilo de vida de los griegos menos ricos. Pero también en este caso, los colores muy brillantes —rojos y rosas, azules, amarillos, blancos y dorados— que subsisten en muchas figuras de arcilla nos recuerdan el aspecto que se pretendía que tuvieran.

Bronces.—A lo largo de todo el Período Clásico se hicieron estatuas de bronce. Se vaciaron grandes obras por el procedimiento de la cera perdida, añadiéndoseles luego ojos de cristal y pestañas de plata. El auriga de Delfos constituye un notable ejemplo de los comienzos del período (Museo de Delfos), mientras la Atenea hallada en el Pireo en 1959 y los dos jóvenes sacados del mar frente a Anticiteres y a Maratón muestran la suavización que caracterizó al tercer cuarto del siglo IV (Museo Nacional de Atenas). Las obras

Estatuilla hueca de bronce de una muchacha desnuda; 25,4 cm. de altura; c. 430-400 a. de C. Staatliche Antikensammlungen, Munich.

caras más pequeñas se hacían de marfil (en su mayoría ya desaparecidas) o de bronce, generalmente macizas, pero siguiendo las convenciones de la escultura mayor. Estas obras a menudo dan la impresión de ser grandes estatuas reproducidas a escala doméstica simplemente para proporcionar placer.

También se utilizaron figurillas como accesorios en los bordes y las asas de vasijas de bronce, particularmente *cráteras, hidras* y *oinochoai* (cuencos de mezclar y jarras) y grandes platos. Esta tradición procedía del Período Arcaico tardío, pero los temas se hicieron más populares. Durante el siglo IV, las escenas de género se hicieron más populares. Para decorar cinturones, cascos, corazas y objetos similares se utilizaban relieves vaciados, que a menudo representaban figuras mitológicas; se incidían los detalles, y algunas veces se añadían incrustaciones de metales preciosos. De nuevo, estos bronces tenían un tono dorado cálido sobre el que la incisión apenas destacaba; muy distinto de lo que ocurre con objetos patinados o excesivamente restaurados de muchos museos.

Entre los bronces decorados más comunes había espejos de tipos distintos. El modelo arcaico tardío se prolongó hasta c. 450 a. de C. El mango estaba formado por una figura, generalmente femenina, vaciada en redondo y normalmente colocada en un soporte. Sus trabajados y minuciosos detalles contrastan con las nociones modernas sobre la «simplicidad clásica», y quizá sean elementos supervivientes del manierismo arcaico tardío. Alrededor del 450 a. de C. apareció un nuevo tipo, sin mango, pero con una tapa con gozne, normalmente ornamentada en relieve repujado con una cabeza de mujer, una escena mitológica o unas hojas de palma. La cara interior de la tapa a menudo presentaba incisa una escena similar, de un tipo que se consideraba adecuado para las habitaciones de las mujeres. Una clase importante de ellos sólo tiene esta decoración incisa. El tipo más sencillo presentaba un mango liso y una sencilla decoración de hojas de palma.

Oro, plata y joyería.—Tras las Guerras Médicas, la producción de joyas de oro y plata aumentó considerablemente, aunque estos metales no se utilizaron para espejos ni vasos de perfumes. Hasta el 450 a. de C. las formas más populares fueron las vasijas rituales tradicionales, tales como el *phiale mesómphalos,* recipiente plano para libaciones con una elevación para los dedos en el centro de la base. Para finales del siglo V, casi todos los objetos de plata de Grecia estaban consagrados en santuarios y tesoros de los templos, donde no han subsistido porque se consideraron apropiados para fundir moneda o porque desaparecieron con la religión pagana. Así, pues, la mayor parte de lo que se conserva procede de las tumbas de caudillos bárbaros de los países colindantes, sobre todo de los tracios de Bulgaria y de los escitas del sur de Rusia y Crimea. Está claro que estos pueblos apreciaban la plata y el oro griegos, a juzgar por las cantidades que allí se han encontrado y porque durante los siglos V y IV se llevaron a cabo para ellos trabajos de metal greco-escitas y se hicieron imitaciones locales.

A partir de c. 450 a. de C., el repertorio de formas se expandió bajo la influencia aqueménida hasta incluir, por ejemplo, el *rhyton* con cabeza de animal, aunque el *phiale* siempre conservó su popularidad. También en c. 450 se pusieron de moda las vasijas de plata grabada, costosa contrapartida de los vasos de figuras rojas. Hacia finales de siglo, los objetos de oro y plata eran más comunes en las casas particulares, y las formas más sencillas a menudo se encuentran reflejadas a una escala más humilde en la alfarería lisa esmaltada en negro de Atenas. La gran resurrección del repujado por esta época parece ser que acabó con la técnica del grabado, y el siglo contempló la incorporación de ornamentaciones vegetales y florales a ciertos diseños soberbiamente elaborados, así como la de figuras repetidas o cabezas de animales, seres humanos y monstruos. El arte de la joyería se desarrolló plenamente durante el Período Clásico, y llegaron a dominarse las técnicas de la filigrana y el granulado. Nuestras fuentes principales a este respecto vuelven a ser las márgenes del mundo griego. Entre los elementos más populares figuran gran variedad de pendientes, guirnaldas, collares —muchos con colgantes— y brazaletes, pequeñas placas repujadas para coser a la ropa y anillos.

Gemas y anillos.—Los anillos lisos existieron siempre, pero el Período Clásico se caracterizó por una creciente popularidad de los anillos con engastes de metal o de piedras, similares a las modernas sortijas de sello. Se conocen algunos ejemplos refinados, especialmente del siglo IV, como la Casandra de un anillo de oro (Metropolitan Museum de Nueva York). Servían a la misma función que el tipo arcaico con una gema tallada sobre un eje, que continuó siendo la forma más común aun cuando, en términos relativos, hasta nosotros han llegado bien pocos. Seguían siendo exclusivos de los ricos, pero durante los siglos V y IV el uso de estos sellos se extendió a todo el mundo griego. Los puntos donde se han encontrado van desde Italia y Sicilia hasta el Imperio Persa y el sur de Rusia. En las excavaciones controladas se han encontrado más gemas clásicas que arcaicas, pero dada su larga vida como bienes heredados contribuyen muy poco a establecer una cronología, y aunque el grabado de gemas se extendió a nuevos centros (incluido probablemente el sur de Italia), sus estilos apenas difirieron, con la excepción de las piedras greco-persas y las talladas por los etruscos para su propio uso. Las firmas de artistas eran escasas, pero más significativas; por ejemplo Sosías (fl. 450-420), Onatas (fl. 1.ª mitad del siglo IV) y Atenades (fl. 425-400). Pero la figura más relevante es la de Dexamenos de Quíos, que firmó cuatro escaraboides (piezas en forma de escarabajo sagrado egipcio) atribuidos al tercer cuarto del siglo V: un «retrato» muy fino y sensible, elegantes aves acuáticas, y una mujer acicalándose. Se le han atribuido varias piezas más. La forma de escarabajo perdió terreno ante el escaraboide simplificado y generalmente mayor. Otras formas eran leones, cilindros y barriles hendidos y pastillas. La piedra más popular era la calcedonia, seguida de la cornalina; también se utilizaban jaspe, ágata, cristal de roca y vidrio. Los temas eran más limitados que durante el Período Arcaico: los mitos escaseaban, pero tenían mucha aceptación las escenas domésticas y los estudios naturalistas de animales, incluso de insectos. El antiguo reborde circundante perdió terreno, siendo sustituido algunas veces por una línea delimitante, pero se tendía a una relativa amplitud, especialmente entre los jónicos.

El único estilo «regional» fácilmente identificable es el greco-persa, desarrollado en el Imperio Persa durante unos 200 años a partir del final del Período Arcaico. Todavía se están discutiendo las circunstancias exactas en las que se talló este grupo tan grande y extendido de piedras, pero parece bastante probable que al principio y en el imperio occidental participaron grabadores griegos jónicos. El solemne estilo persa fue desplazado por una nueva intimidad y simplicidad nada oriental, como es la introducción de animales y escenas domésticas típicamente griegas, y los grupos se redujeron a figuras solas sin ornamento externo.



sólo cambiaban sus tipos de moneda lentamente porque el disponer de monedas conocidas estimulaba la confianza en el comercio, las ciudades del norte y el este de Grecia, y en particular del sur de Italia y Sicilia, emitían series de diseños diferentes y con frecuencia fantasiosas. La mayoría de las ciudades identificaban sus monedas con inscripciones, así como con sus propias divinidades y símbolos, como, por ejemplo, la magnífica decadracma de Siracusa, 405 a. de C., firmada por Cimón, que representa al delfín de Siracusa y a la ninfa Aretusa, y por el reverso una carroza. La serie de Aretusa ilustra los cambios de estilos de peinado y joyería que acontecieron a lo largo del siglo V y pone de relieve, mediante la visión en tres cuartos de la carroza y en el sensual perfil de la cabeza, la forma en que los grabadores de monedas trabajaban de acuerdo con la evolución del momento en materia de pintura y escultura. Esta emisión guarda conexión con la victoria de Siracusa sobre Cartago, pero referencias históricas como ésta resultan escasas.




Gema escaraboide hecha por Dexamenos de Quíos; 16 mm. de ancho. Museum of Fine Arts, Boston.

Decadracma de Siracusa, por Cimón. British Museum, Londres.

Con todo, las gemas greco-persas diferían de las puramente griegas en temática (mostrando, por ejemplo, las persas, animales como el antílope y el oso y animales a «todo galope») y, sobre todo, en técnica, porque donde los griegos disimulaban su técnica, estos grabadores incluso explotaban las señales de los cortes y los taladros. Subsistieron formas orientales como los sellos prismáticos y conoides, pero los abombados escaraboides jónicos, especialmente los de calcedonia azul, llegaron a constituir la forma más popular. Durante el Período Arcaico, la influencia había pasado del este al oeste: las gemas greco-persas muestran la inversión de esta dirección. Un ejemplo interesante es la lucha entre animales, un antiguo motivo oriental reintroducido ahora en el estilo griego; mientras el hecho de que numerosas piedras greco-persas hayan sido encontradas en Esparta cuadra con la imagen histórica del estrecho contacto que mantuvieron Esparta y Persia a finales del siglo V y durante el IV.

Monedas.—No resulta sorprendente que los mismos artistas tallaran algunas veces tanto gemas como cuños de moneda. A menudo son difíciles de deducir vínculos estilísticos entre ambos, pero de vez en cuando un mismo artista firmaba ambas formas, como es el caso de Frigilos (una gema y cuños de moneda para Siracusa, Thurium y Terina), lo que también pone de relieve la gran movilidad de estos grabadores. Las grandes divisiones estilísticas de Jonia, Grecia continental y occidente persistían, pero mientras los principales estados comerciales, como Atenas y Corinto,

Arquitectura.—Las tradiciones arquitectónicas del Período Arcaico se prolongaron en el Clásico, con una tendencia general hacia una mayor elegancia y también mayor refinamiento en los detalles, como, por ejemplo, la curva del estilóbato y de las columnas (éntasis). El plano del templo griego permitía una gran variedad de dimensiones y de organización espacial, como se desprende del estudio de cualquiera de los numerosos templos erigidos durante los siglos V y IV, desde los grandes complejos dóricos como el Partenón (447-438 a. de C.) hasta las pequeñas y elegantes estructuras jónicas como el Templo de Atenea Niké (427-424 a. de C.), ambos en la Acrópolis de Atenas. El orden dórico alcanzó su cenit en el Partenón, mientras que en Asia Menor se erigieron algunos templos jónicos grandiosos a finales del siglo IV, como, por ejemplo, los de Artemisa en Éfeso (c. 335-330 a. de C.) y Sardis (c. 350-300 a. de C.). El decorativo capitel corintio de hojas de acanto apareció por primera vez en el Templo de Apolo de Bassae (después del 430 a. de C.), y a partir de entonces fue utilizado de forma ocasional (por ejemplo, en Tegea, c. 370-350 a. de C.). Sólo llegó a ser popular en las épocas helenística y romana.
El mármol era el material normal en el continente y este de Grecia, pero en Italia, Sicilia y a veces también en el continente se utilizaba piedra caliza cubierta de estuco. Se coloreaban detalles, por ejemplo los capiteles, y los templos generalmente estaban decorados con esculturas, como en el Período Arcaico.
Probablemente se aplicaba una decoración similar a otros

edificios públicos tales como altares monumentales, tesoros y *tholoi* (construcciones circulares), mientras que en la periferia del mundo griego había elaboradas estructuras funerarias. En este momento los teatros se empezaron a construir de piedra. Entre otras construcciones monumentales figuran los *odeia* (auditorios de música), *stoai* (columnatas), edificios consistoriales, fontanas e incluso hoteles. Las casas particulares seguían siendo sencillas, pero desde fecha bastante temprana los griegos (especialmente los colonos jónicos) se habían interesado por la planificación de las ciudades. Aristóteles atribuye a Hipodemo de Mileto, que hizo los planos de El Pireo en el 450 a. de C., la invención del plano cuadriculado.

Pintura y mosaicos.—Con la excepción de unas cuantas lápidas pintadas, a menudo reducidas a meros esbozos, prácticamente no nos ha llegado ninguna pintura libre anterior al 350 a. de C., pero, a juzgar por su influencia sobre la pintura de vasos (especialmente los vasos de fondo blanco) y los mosaicos, así como por las copias hechas al gusto romano (y por ello nada fidedignas como fuentes), y teniendo en cuenta el entusiasmo de escritores de la época romana, tales como Pausanias, Luciano y Plinio el Viejo, está claro que la importancia de la pintura libre en el Período Clásico estuvo fuera de toda proporción con el deficiente registro arqueológico con que contamos: la mayoría de las pinturas eran murales, sobre paneles de madera o a veces argamasa, y se han perdido los edificios que adornaban.

De igual modo que los escultores (pero a diferencia, por ejemplo, de los pintores de vasos), los pintores libres eran tenidos en gran estima y conocemos los nombres de ciertos artistas influyentes. Polignoto de Tasos (475-447 a. de C.) fue considerado el «inventor» de la pintura. Decoró varios edificios de Atenas, a veces en colaboración con el ateniense Micón, pero sus obras más famosas fueron la *Toma de Troya* y el *Infierno* en el *lesche* (casino) de los cnidios en Delfos. Sus personajes eran nobles, mostraban emoción en sus rostros, en sus posturas y en sus gestos. También fue un diestro retratista.

Esto supone un gran cambio desde las escenas de acción del Período Arcaico, interesado en la *superficie* de la pintura y que no necesitaba de esta tercera dimensión para sus efectos. No debe resultar sorprendente que apareciera el retrato en escultura en un momento como éste, en el que los vasos también manifestaban momentáneamente un interés por los personajes ancianos, feos o extraños.

La preocupación de los primeros pintores del Período Clásico por la construcción espacial parece ser lo que condujo a Agatarco de Samos a intentar la representación perspectiva durante la 2.ª mitad del siglo V. El informe que ofrece Vitruvio resulta confuso, y las pinturas de vasos arrojan poca luz sobre la evolución en aquella época, ya que los artistas de este género siempre estuvieron más interesados en las superficies de los vasos. Probablemente fue Agatarco quien estableció el principio del punto de fuga; en lugar de organizar toda la pintura en torno a uno solo, ofrecía diferentes puntos de fuga para cada objeto o área.

A finales del siglo V, los pintores volvieron sobre el problema del sombreado. El ateniense Apolodoro (fl. 430-400 a. de C.) recibió el apodo de «pintor de la sombra» debido a que «remedaba la forma a través del sombreado y el color» (Hesiquio). Probablemente fue el primero que utilizó colores mezclados —la paleta de Polignoto sólo había contenido negro, blanco, rojo y marrón— y así daba a sus figuras «la apariencia de realidad». De entre sus contemporáneos más jóvenes, fue Zeuxis de Heraclea (fl. 430-395 a. de C.) quien llevó adelante estos descubrimientos, mientras que Parrasio de Éfeso (finales del siglo V) produjo sus efectos de volumen merced a su sutileza de línea, y sus figuras eran muy apreciadas por su vida interior y su sufrimiento pasivo, dentro de la tradición de Polignoto.

Los artistas del siglo IV, como Pausias de Sicione (que inventó la técnica encáustica; fl. mediados del siglo IV) y Nikias de Atenas (fl. 340-300 a. de C.) continuaron con esta búsqueda de realismo dentro del Período Helenístico. Los efectos *trompe l'oeil* que ellos deseaban sólo nos son conocidos a través de anécdotas y de imitaciones romanas, como el *Suelo sin barrer* de Pompeya. Se logró mediante un atrevido escorzo y perspectiva parcial, pero aunque las figuras estaban sombreadas para destacar desde el fondo, hasta el Renacimiento no se presentaron como alumbradas por una fuente de luz única. Las pinturas clásicas carecían de unidad espacial.

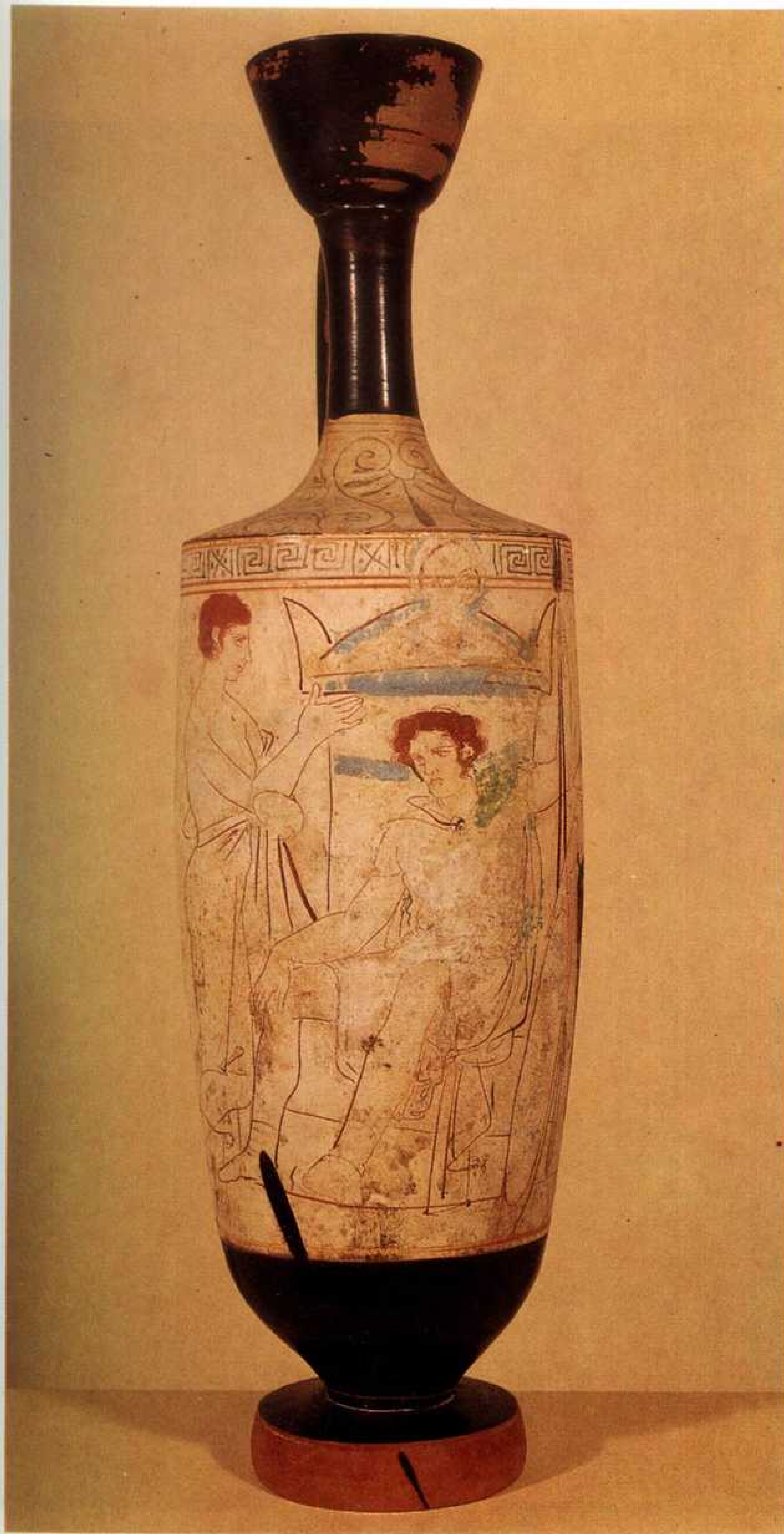
Se han descubierto mosaicos de finales del siglo V y del IV en un número considerable de casas de Olinto y en lugares como Olimpia y Alejandría, así como en Macedonia. Se hacían con guijarros naturales, negros, blancos y multicolores. La técnica del cubo (y con ella el sombreado) no se introdujo hasta después de las conquistas de Alejandro Magno, y por ello los mosaicos clásicos presentan un efecto lineal inicial afín a la pintura de vasos. Los temas son los mismos de las demás artes.

Pintura de vasos.—La evacuación y el saqueo persa de Atenas en el 480 a. de C. ejercieron un efecto bien poco considerable sobre los alfareros y decoradores de vasos, y los primeros vasos clásicos muestran una continuación ininterrumpida de las tendencias de finales del Período Arcaico; indudablemente, los fabricaron los mismos artistas. La técnica de la figura negra, utilizada en los talleres de trabajo en serie hasta c. 450 a. de C., se empleó para las ánforas de premio panatenaicas en el siglo II y sobrevivieron a todos los demás vasos pintados. Durante una época del siglo IV estos vasos llevaron nombres de arcontes (magistrados) y ello ha proporcionado importantes pruebas cronológicas absolutas.

En la técnica de la figura roja hubo progresos; por ejemplo, se representaba correctamente el ojo de perfil, y los minuciosos y precisos pliegues en zigzag y dobladillos de la vestimenta arcaica abrieron paso a una representación más libre de lazos y líneas interrumpidas. La continuidad lineal arcaica se estaba deshaciendo bajo la influencia de la pintura libre, aumentó el uso de esmaltes diluidos para detalles y durante el siglo IV se abandonó la línea en relieve.

La técnica de la figura roja era fundamentalmente arcaica en el sentido de que las figuras aparecían como diseños superficiales contra un fondo uniforme. La nueva forma de interés artístico exigía el tipo de conceptos espaciales que desarrollaban Polignoto y Micón. Algunos pintores de vasos reaccionaron con espíritu de experimentación, evidenciado por un osado escorzo y una composición ambiciosa, pero a partir de c. 450 a. de C. ya no pudieron seguir compitiendo, y la pintura de vasos pasó a ocupar la posición de un arte menor. Los grandes pintores hicieron sus progresos en la pintura libre, a la que los pintores de vasos se acercaron al máximo con la técnica del fondo blanco.

En los comienzos del estilo libre (c. 475-450 a. de C.) pueden distinguirse varias tendencias nuevas. Los manieristas se remontaron a las décadas precedentes, combinando convenciones arcaicas con nuevas representaciones más libres. Su guía, el Pintor de Pan, era



Lekythos de fondo blanco, por el Grupo R; 48 cm. de altura.

ideal. Esta taza fue pintada con la técnica del fondo blanco, que ya se utilizaba en los últimos días de la figura negra, pero que se explotó más de lleno durante el siglo V. Recuerda bastante el yeso blanco de las pinturas murales. Al principio se utilizó esmalte diluido para las siluetas, y se limitaba el uso de masas de color: rojos, marrones, verdes y azules. Pero este intento de emular a la pintura libre no tuvo éxito (aun cuando después del 450 la mejor pintura de vasos fue la que se ajustó a la técnica del fondo blanco), en parte porque los pintores de vasos estaban demasiado profundamente atrincherados en el principio de la «silueta» y en parte también porque el resultado no era duradero. Por lo tanto, el fondo blanco se constituyó en un *apartado* de la figura roja, y durante la segunda mitad del siglo V estuvo limitado a los *lekythoi* (frascos de aceite) que poseían la función de ofrendas funerarias.
El artista más destacado del estilo libre (c. 450-420 a. de C.) fue el Pintor de Aquiles, notable especialmente por sus *lekythoi* blancos, sobre los que ya se estaban aplicando más siluetas de color y mates. Su estilo posee una serena grandeza periclea, en la que su discípulo el Pintor de Phiale introdujo una vivacidad doméstica. El Pintor de Eretria encarna una tradición de refinado dibujo, continuada por el Pintor de Meidias, cuyas vestimentas colgantes recuerdan las



Afrodita sobre su ganso: taza hecha por el Pintor de Pistóxenos; 24 cm. de diámetro; 470 a. de C. British Museum, Londres.

«ese tipo raro de genio que mira hacia atrás», pero sus seguidores carecieron de su inspiración. En contraste, persistieron los vasos grandes con espaciosas composiciones a varios niveles que reflejaban murales de Polignoto, con figuras esculturales y posturas contorsionadas que recordaban la escultura contemporánea de transición. Artistas prominentes fueron el Pintor de Altamura y el Pintor Nióbida. Otro grupo prefirió diseños más tranquilos y delicados que apuntaban hacia el clasicismo que se avecinaba, como el Pintor de Villa Giulia y su alumno el Pintor de Chicago, el Pintor de Pentesilea, un artista más ambicioso que pudo superarse a sí mismo bajo la influencia de la pintura libre, como muestra su pieza firmada de Munich (Antikensammlung), y el Pintor de Pistóxenos, cuya taza de Londres (Museo Británico), que representa a Afrodita montada en un ganso, encarna quizá su sereno

esculturas de finales del siglo V. El Pintor de Cleofón y su menos solemne alumno, el Pintor de Dinos, ilustran el final de la tradición de Polignoto en los vasos: formas redondas gruesas, vestimentas sueltas y buen sentido espacial y emocional. El final del siglo contempló los últimos talleres de *lekythoi* de fondo blanco (el Pintor de la Mujer, el Grupo R, el Pintor de Cañas, etc.): figuras solemnes y calculadas que reflejaban la amarga desilusión de los humillantes últimos años de la Guerra del Peloponeso.
En la figura roja del siglo IV pueden apreciarse dos tendencias distintas: el estilo ornamental, surgido de las floridas tradiciones de artistas como el Pintor de Meidias, que gustaba de las líneas gruesas y la vestimenta de patrones densos (es de presumir que reflejaran las modas del momento en materia de vestir) con abundancia de añadidos blancos y amarillos. Se utilizaban mucho representaciones



Pelike del Pintor de Marsias: Peleo lucha con Tetis; 42,5 cm. de altura. British Museum, Londres.

de tres cuartos, y las composiciones alineadas volvieron a ser muy populares, con artistas como los Pintores de Talos, Pronomos y Suessula.
Durante este siglo se añadió más color y elementos dorados, e incluso se utilizaron detalles en relieve, hasta acabar aplicando figuras y escenas completas en relieve a la superficie, y algunas veces completamente en redondo. En oposición a este último intento de competir con la pintura libre, aparecieron el Pintor de Jena y otros exponentes del estilo sencillo, siguiendo la tradición del Pintor de Dinos. En sus mejores obras son dibujantes hábiles y disciplinados que utilizaron pocos colores accesorios y volvieron a las figuras de perfil que realzan la superficie del vaso.
A partir de c. 350 a. de C., unos cuantos artistas se propusieron combinar lo mejor de ambas tradiciones en el estilo «Kerch». El *pelike* del Pintor de Marsias (Museo Británico de Londres) lo ilustra bien: trazado limitado, pero bastante incompleto de detalles y pliegues, uso deliberado del blanco para recalcar figuras prominentes; una composición alineada, bastante emotiva, pero donde las figuras en giro (especialmente la ninfa de la derecha) subrayan sutilmente la forma del vaso sin competir con él. Ninguno de estos artistas sobrevivió a la década 330-320 a. de C., dejando en Atenas el campo libre a los vasos lisos «esmaltados en negro». Es de presumir que los mejores pintores estuvieran trabajando en algún otro lugar y que los gustos en materia de cerámica doméstica habían cambiado. Fuera de Atenas había poca alfarería pintada, aunque los corintios y los beocios imitaron las vajillas áticas. Estas últimas poseían una fuerte tradición de figura negra que se prolongó durante el siglo IV, culminando en una serie vivaz y poco refinada de vasos paródicos perteneciente al santuario de Cabirion, cerca de Tebas.
La única *fábrica* que podía rivalizar con Ática era el sur de Italia, que produjo, c. 440 a. de C. en adelante y a lo largo

del siglo IV, lo necesario para satisfacer la necesidad de los colonos griegos del oeste. El esmalte del sur de Italia tendía a ser menos lustroso que el ático, y las formas más variadas, aunque menos precisas. Ofrecen un particular interés sus representaciones de mitos raros y escenas de obras de teatro perdidas.

Entre el 430 y el 420 a. de C. pueden distinguirse dos estilos que surgen de las tradiciones áticas, uno con base en Taras (Tarento), que desembocó en el Apuliano, y el otro, que condujo al Lucaniano, conocido por los recientes descubrimientos de hornos de alfarería centrados en Heraclea (Policoro). El Apuliano fue el más monumental, con inclinación hacia grandes *cráteras* (recipientes de mezcla) con elaboradas composiciones, a menudo en varios registros. Pero aunque grupos y figuras individuales pudieran mostrar drama y emoción, la composición como un todo era a menudo estática y mostraba poca inspiración. El Apuliano no perdió contacto con el Ático y nunca llegó a ser provinciano o bárbaro, como la mayoría de los demás italiotas de la última época.



El vaso que da nombre al Pintor de Darío; c. 340-330 a. de C. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Durante el siglo V a. de C., el artista más relevante fue el Pintor de Sísifo, que impulsó las dos tradiciones del siglo IV: el estilo sencillo, tipificado por el Pintor de Tarporley y su escuela, que duró hasta el final del siglo, disminuyendo su calidad a medida que aumentaba la cantidad; y el estilo ornado, cuyo apogeo se dio en la escuela del Pintor de Darío (c. 320-325 a. de C.), que produjo enormes vasos elaborados, con mucho colorido, especialmente blanco, amarillo y rojo. A partir de esto, y desde c. 360, evolucionó en Tarento el estilo Gnatiano, que utilizaba únicamente colores añadidos y no la figura roja. Quizá, de todos los estilos de pintura de vasos, éste sea el que mejor refleje la evolución de la pintura libre.

El Lucaniano, producto de los prolíficos talleres de los pintores de Pisticci y de Amykos (fl. 440-410 a. de C.), generalmente era monótono. Durante el siglo IV, el Lucaniano recibió la influencia de ambas tendencias apulianas, pero debido a su aislamiento, incluso los mejores artistas como el «ornado» Pintor de Primato podían caer en el provincianismo, y los vasos de finales de siglo fueron tan malos que resulta posible preguntarse si fueron griegos los que los pintaron.

Los tres estilos del lejano occidente surgieron durante el siglo IV. El Paestano (de Paestum, Posidonia griega) surgió del Lucaniano en el 375 y fue dominado por los talleres de Asteas y Python, cuyas mejores piezas son los vasos *phlyax,* de mediados y finales de siglo, que representan escenas burlescas. El Campaniano y el Siciliano siempre estuvieron estrechamente ligados, aunque el primero mostraba mayor variedad. Hubo varios talleres de Campaniano, de los que el Grupo de Cumas fue el más importante: utilizaba mucho el amarillo y el blanco, así como el verde, el rojo y el azul. El Siciliano, que descendía de éste, siendo más original en la elección de temas y, especialmente a finales de siglo, más pródigo en su uso del color sobre arcilla pálida, era muy diferente del restringido y elegante trabajo de comienzos del Clásico en Atenas.

Conclusión.—Una fecha convenida como «fin del arte Clásico» es el advenimiento de Alejandro de Macedonia en el 336 a. de C., pero el arte no llegó de hecho a su fin entonces, como les gustaba pensar a los antiguos. En lugar de ello, había alcanzado un punto de absoluta seguridad técnica que abría paso a experimentos en materia de proporción humana de escultores como Lisipo y a las correspondientes fantasías barrocas de la escultura y la arquitectura helenísticas. Con la decadencia de la ciudad-estado, el individuo adquirió mayor importancia, como aparece reflejado en el aumento de los retratos genuinos y su corolario, los grotescos y caricaturescos, en el contexto artístico más «humanizado». En la pintura, esto supone la decadencia de la pintura de vasos ante la pintura libre, que podía ofrecer emoción y carácter, y ante los vasos de plata y oro la joyería, exigida por los ostentosos y ricos, que los alfareros tan sólo podían imitar en un nivel más humilde en cerámica sencilla esmaltada de negro. Desde luego, el arte griego estaba preparado para adaptar y utilizar los nuevos conceptos traídos por las conquistas de Alejandro.

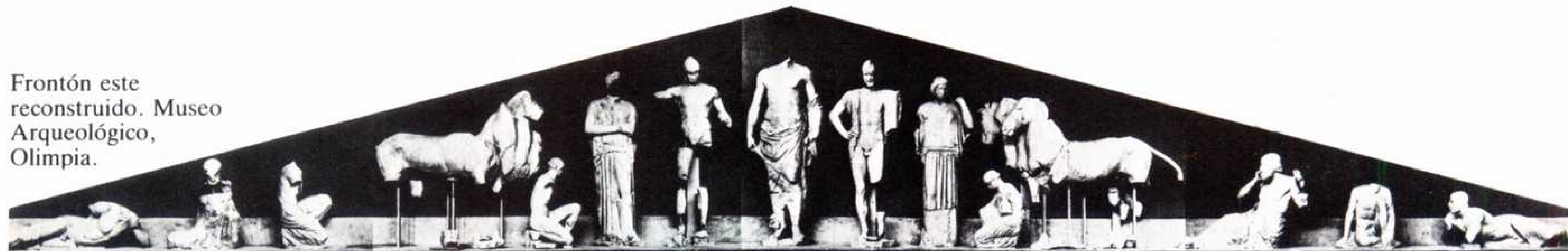
Para más información:

Arias, P.E.; Hirmer, M., y Shefton, B.B.: *History of Greek Vase-Painting* (London, 1968). Boardman, J.: *Greek Art* (London, 1973). Cook, R.M.: *Greek Painted Pottery* (London, 1972). Richter, G.M.A.: *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (New Haven, 1970). Richter, G.M.A.: *A Handbook of Greek Art* (Oxford, 1974). Robertson, C.M.: *A History of Greek Art* (Cambridge, 1975). Schmidt, Jöel: *La antigua Grecia* (Círculo de Amigos de la Historia, Madrid, 1974). Blanco Freijeiro, Antonio: *Arte griego* (Instituto Español de Arqueología, Madrid, 1971). Charbonneaux, Jean: *Grecia clásica* (Aguilar, Madrid, 1970).

LOS FRONTONES DEL TEMPLO DE ZEUS EN OLIMPIA



Frontón oeste reconstruido. Museo Arqueológico, Olimpia.



Frontón este reconstruido. Museo Arqueológico, Olimpia.



En el frontón oeste: un centauro.



En el frontón oeste: un muchacho lapita.



En el frontón oeste: cabeza de Apolo.

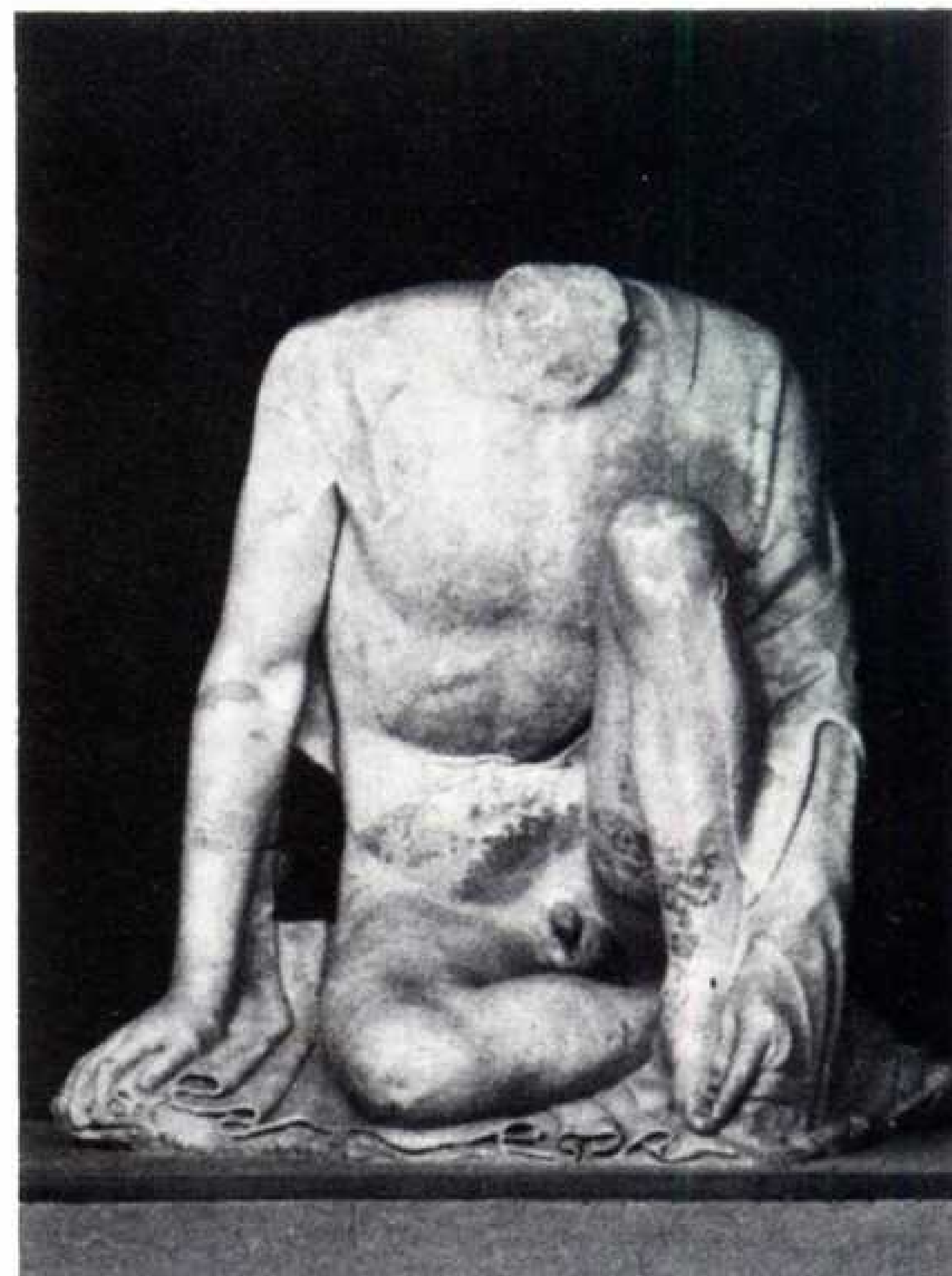
El templo de Zeus sufrió varios accidentes y otras tantas reparaciones ya desde el siglo IV, y la figura de la esquina del frontón oeste tuvo que ser sustituida en la antigüedad. En el año 426 d. de C. ardió, y durante el siglo VI fue derribado por un temblor de tierra y posteriormente cubierto por una capa de 5 m. de arena aluvial. Esto explica la buena conservación de las esculturas, algunas de las cuales se utilizaron para los muros de un poblado bizantino.

El tema central de la escultura arquitectónica de un templo griego no siempre se relaciona directamente con la divinidad y el culto. En el frontón oriental, sobre la entrada del templo, vemos al dios de éste, Zeus, que preside las ceremonias previas a la carrera de carros entre el Rey Enómao de Pisa (que aparece a un lado con su esposa Estérope) y el joven Pélops (que aparece al otro lado con la hija del rey, Hipodamia, con quien se va a casar). Sus carros, los ayudantes y los espectadores esperan. Se decía en la antigüedad que Pélops debía su éxito al soborno del auriga del rey, pero otra versión simplemente daba a Pélops caballos divinos. El tema reflejaba tanto la importancia de las carreras de carros en Olimpia como la reciente pérdida por Pisa del control de los Juegos a manos de los eleos. El frontón occidental presenta al joven dios Apolo, hijo de Zeus, como árbitro de la desaforada contienda entre los centauros y los lapitas, la fiesta de boda de cuyo rey, Piritoo, había sido interrumpida por su conducta animalesca. Este tema fue popular en el arte griego y durante el siglo V quizá tuvo un valor simbólico: poner de relieve la superioridad griega sobre los incivilizados y bárbaros, una especie de reflexión sobre el papel de los griegos del norte (la patria de los centauros) en las recientes incursiones de los persas en Grecia, que habían sido repelidas. Porque no deja de tener paralelo el hecho de que se honrara en el frontón secundario a una divinidad diferente a la que ocupaba el templo.

La composición del frontón oriental resulta estática y estrictamente simétrica, dominada por la figura de Zeus, que es ligeramente más alto que los protagonistas de la carrera. La impresión es de dignidad y posee una calidad arquitectónica muy adecuada a la decoración del frontón principal del templo, y es impresionante incluso



Muchacha lapita del frontón oeste.



Joven sentado del frontón este.



Anciano augur del frontón este.

desde lejos; téngase en cuenta que la línea inferior del frontón estaba 16 m. por encima del terreno por delante del templo. En contraste, el frontón oeste presenta grupos de dos y tres figuras en lucha, algunas medio animales. Aunque los grupos están separados y la composición general es simétrica, la impresión global es de movimiento inquieto; el diseñador debía de estar muy interesado en resaltar la confusión de la lucha.

Las figuras ofrecen nuestros mejores ejemplares del estilo Clásico Inicial o Severo. Las figuras masculinas de pie adoptan la nueva postura relajada, con el peso del cuerpo descargado sobre una pierna. Las mujeres llevan el pesado peplo, cuyas líneas austeras contrastan fuertemente con la minuciosidad de delineaciones y pliegues propia de los escultores de la Grecia Arcaica. El conocimiento de la anatomía es avanzado, pero todavía no resulta completo, y la pauta de la composición determina la postura tanto como la fidelidad a la naturaleza. El vestido continúa siendo concebido como un patrón, y en ocasiones puede aparecer cayendo de forma ilógica sobre los miembros de figuras que, aunque ejecutadas en redondo, estaban diseñadas para ser contempladas únicamente desde delante. Sin embargo, hay ejemplos sorprendentemente avanzados de observación precisa, tanto de la expresión como de la anatomía en un período del arte griego en el que apenas se había intentado conseguir este naturalismo. La cabeza del anciano augur muestra claramente su consternación y la adivinación de que su amo está perdido; su cuerpo constituye un estudio magistral de la laxitud senil. Contrasta el ágil modelado del muchacho y su postura nada afectada, jugando con los dedos de los pies mientras espera entrar en acción. También existe contraste en el físico de la madre y la hija del frontón oeste, y en la forma blanda, casi de muñeca fofa, de una de las muchachas lapitas. Emociones más fuertes aparecen diversamente reflejadas en los gesticuladores centauros, así como resistencia contumaz en una lapita, y dignidad olímpica en el Apolo.

Para más información:
Ashmole, B., y Yalouris, N.: *Olympia* (London, 1967). Camón Aznar, José: *Teoría del arte griego* (Salvat, Barcelona, 1975).

GEMAS TALLADAS Y MONEDAS CLÁSICAS

Una característica del arte griego clásico es su unidad de estilo independientemente de la escala y el material. En las artes miniaturistas del tallado de gemas y la acuñación de monedas, se capta de un modo milagroso la calidad monumental de las obras más importantes de escultura. Los dos géneros se relacionan. Los cuños de las monedas son de metal, se tallaban en hueco para acuñar las monedas que, en sus diversos estados de desgaste o conservación, constituyen nuestra única prueba de la obra original. Las gemas se cortaban como los cuños, talladas en la piedra, pero en este caso tenemos los originales, no las impresiones. Ambas artes eran relativamente nuevas en Grecia, ya que, antes del siglo VI a. de C., el mundo griego no había conocido las monedas y sus artistas habían olvidado las artes de cortar piedras duras desde la Edad del Bronce.



León y ciervo. Escaraboide de cristal de roca. 20 mm. de altura; 450 a. de C. British Museum, Londres.

Mujer que toca el arpa. Escaraboide en cristal de roca; 33 mm. de altura; 420 a. de C. British Museum, Londres.



Sátiro caminando con dificultad bajo el peso de un pellejo de vino. Escaraboide de cornalina. 17 mm. de altura; 480 a. de C.



Victoria que levanta un trofeo. Escaraboide de calcedonia; 30 mm. de altura; 350 a. de C. British Museum, Londres.





Joven pugilista. Barril hendido de ágata; 22 mm. de altura; 450 a. de C. British Museum, Londres.

Las gemas no eran apreciadas en el Período Clásico por su valor intrínseco, ni siquiera, en nuestra opinión, por su color, sino como material para entalladuras que podían usarse para sellar, identificar y algunas veces simplemente para decorar. Estas piedras generalmente son cuarzos —cornalina, calcedonia, jaspe— semipreciosos para nosotros, pero bastante más raros en la antigüedad. Las primeras gemas talladas habían sido pequeñas y normalmente tenían forma de escarabajo de unos 6 a 15 mm. de longitud, pero durante los siglos IV y V a. de C. ya son mayores, de unos 25 mm. de longitud y de forma más sencilla (escaraboides), diseñadas como colgantes más que para sortijas. En el siglo IV, piedras semejantes se engarzan fijas en sortijas como las actuales. El tallado se hacía sin la ayuda de lentes de aumento, probablemente sobre un torno fijo manejado por un taladro de arco y a pesar de la dificultad de la técnica se lograba una extremada finura de detalles. Sabemos que los artistas y escultores más importantes de la época también tallaban gemas y en algunas de estas piezas maestras en miniatura seguramente tenemos originales de maestros cuyas obras más importantes sólo podemos conocer por copias de períodos posteriores.

La gama temática de las piedras está limitada únicamente por su tamaño y, naturalmente, suelen evitarse las escenas míticas multitudinarias. Los estudios de cabeza son menos frecuentes de lo que cabría esperar, aunque aumentó su número hacia el final del Período Clásico, cuando empieza a desarrollarse el retrato. Un escaraboide de cornalina presenta el antiguo tema arcaico del sátiro que camina con dificultad bajo el peso de un pellejo de vino, y un «barril hendido» de ágata muestra un inusual estudio de la estatua de un joven pugilista; se trata casi con seguridad de una obra del Maestro Dexamenos

Los estudios de animales son casi los más antiguos y satisfactorios en el arte griego y, a partir de finales del siglo V, hay más estudios de mujeres y Afroditas. La Victoria (Niké) medio desnuda que levanta en alto un trofeo constituye una de las gemas más refinadas de toda la antigüedad; debe de ser obra de la

Águilas con una liebre y una langosta, de Acragas, Sicilia; 39 mm. de diámetro; c. 412 a. de C.



Cabeza de Helios (el Sol) sobre una moneda de Camirus (Rodas); 23 mm. de diámetro; c. 375-350 a. de C.





Sátiro en una moneda de Naxos, Sicilia; 27 mm. de diámetro; c. 460 a. de C.



La ninfa Aretusa en una moneda de Siracusa, Sicilia; 35 mm. de diámetro; c. 405 a. de C.



Heracles y el león, de Heraclea, en el sur de Italia; 34 mm. de diámetro; 350-330 a. de C.

mano de un gran artista cuyo nombre sobrevive entre los muchos registrados por escritores posteriores, pero no podemos saber quién es porque todavía no poseemos obra suya firmada e identificable.

La mayoría de las monedas griegas clásicas se acuñaban en plata: las monedas de oro o electro son raras y limitadas a ocasiones especiales, mientras que sólo se empezaban a utilizar monedas de bronce para denominaciones más pequeñas. Al principio, las monedas servían únicamente para necesidades locales, pero pronto pasaron a utilizarse prácticamente como medio de intercambio general en el comercio de un estado a otro. Se empleó una asombrosa variedad de patrones de peso. Eran más gruesas que las monedas modernas, con diseños frecuentemente en altorrelieve; a menudo demasiado alto para garantizar la supervivencia de las partes más elevadas del diseño tras pasar de mano en mano, razón por la que rara vez se intentaba estampar cabezas de frente o temas de similar relieve. Había una tendencia natural a que las acuñaciones más grandes fueran conservadoras en sus diseños y a menudo eran los estados menos destacados los que emitían mayor variedad de estampaciones, incluso con diseños artísticamente muy superiores. Pero se puede reinterpretar un diseño tradicional en emisiones sucesivas, y en Siracusa, donde las monedas llevaban la cabeza de la ninfa Aretusa, artistas de primera fila diseñaron una serie de cuños magistrales, algunos de los cuales firmaron.

Una de ellas es de Cimón. Las colonias griegas del sur de Italia y Sicilia produjeron algunas de las monedas clásicas mejor hechas. Una moneda de c. 460 a. de C. todavía conserva algo del Período Arcaico en su atrevido estudio anatómico de un sátiro agachado. Los temas de animales son tan comunes como en las gemas y hay bastantes más figuras mitológicas o incluso escenas de acción, ya que parece que existía cierta necesidad de aludir a cultos locales. Aunque las monedas se producían en masa, a nosotros sólo nos han llegado ejemplares que han sufrido los accidentes del desgaste y enterramiento, que no permiten una plena apreciación de la calidad del cuño original.

Para mayor información:
Boardman, J.: *Greek Gems and Finger Rings* (Londres, 1970). Kraay, C. M., y Hirmer, M.: *Greek Coins* (Londres, 1966). Pijoan, José: *Summa Artis. Historia General del Arte.* Tomo IV (Madrid, Espasa Calpe).

LA ARQUITECTURA GRIEGA

La característica más llamativa de la arquitectura griega es su uniformidad. Dos templos de estilo dórico, incluso en el caso de que fueran erigidos con varios cientos de años de separación, serán siempre, por lo regular, similares en su trazado y también se corresponderán entre sí en casi todos los elementos de sus respectivas fachadas. Las principales diferencias radicarán en las proporciones de las diversas partes, más bien que en sus formas. Este ceñirse con exactitud a convenciones estrictamente rígidas es una de las características generales del arte griego, pero en el caso de los templos es justamente donde destaca con mayor claridad. Siglos de cuidada modificación del perfil y la proporción hicieron de la arquitectura griega en su apogeo, dentro siempre de unos límites fijados de antemano, quizá la más perfecta que jamás se haya ideado.
Tan sólo dos sistemas de columnas junto con sus vigas y cornisas correspondientes constituyen el elemento decorativo de casi todos los edificios griegos a partir del siglo VI hasta el siglo I a. de C.: los órdenes arquitectónicos dórico y jónico. El éxito que ambos tuvieron se debe en parte a su forma tan expresiva. En ambos órdenes arquitectónicos, el cometido que desempeñaban las columnas que sirven de sustentación y apoyo se ve subrayado por un estriado vertical. Los capiteles, de acuerdo con sus modos y formas diferentes, constituyen la transición entre el elemento de sustentación y la carga que tienen que resistir; de una forma y traza circular hasta otra rectilínea. Las bandas o franjas horizontales que corren sin quiebro o ruptura alguna a lo largo de toda la estructura expresan las funciones propias de los arquitrabes (las vigas maestras, que cubren los vanos que hay de columna a columna, esto es, los intercolumnios), mientras que rematando toda la planta del edificio se encuentra la cornisa, que sobresale de la edificación, facilitando así una terminación visual a la fachada, al mismo tiempo que arroja el agua de lluvia hacia afuera. La atrevida articulación de los elementos estaba enriquecida por vivos colores, principalmente el rojo y el azul, así como por una serie de molduras, cada una de ellas con un motivo ornamental convencional, bien pintada (en el estilo dórico), bien tallada (en el estilo jónico), que refleja mejor su perfil.
El origen de estos órdenes arquitectónicos resulta algo controvertido y es posible que hasta complicado. Las estructuras



Ejemplo clásico del orden dórico: el templo de Hera II (antes denominado templo de Poseidón), construido para la colonia griega de Paestum, en Italia. C. 460 a. de C.

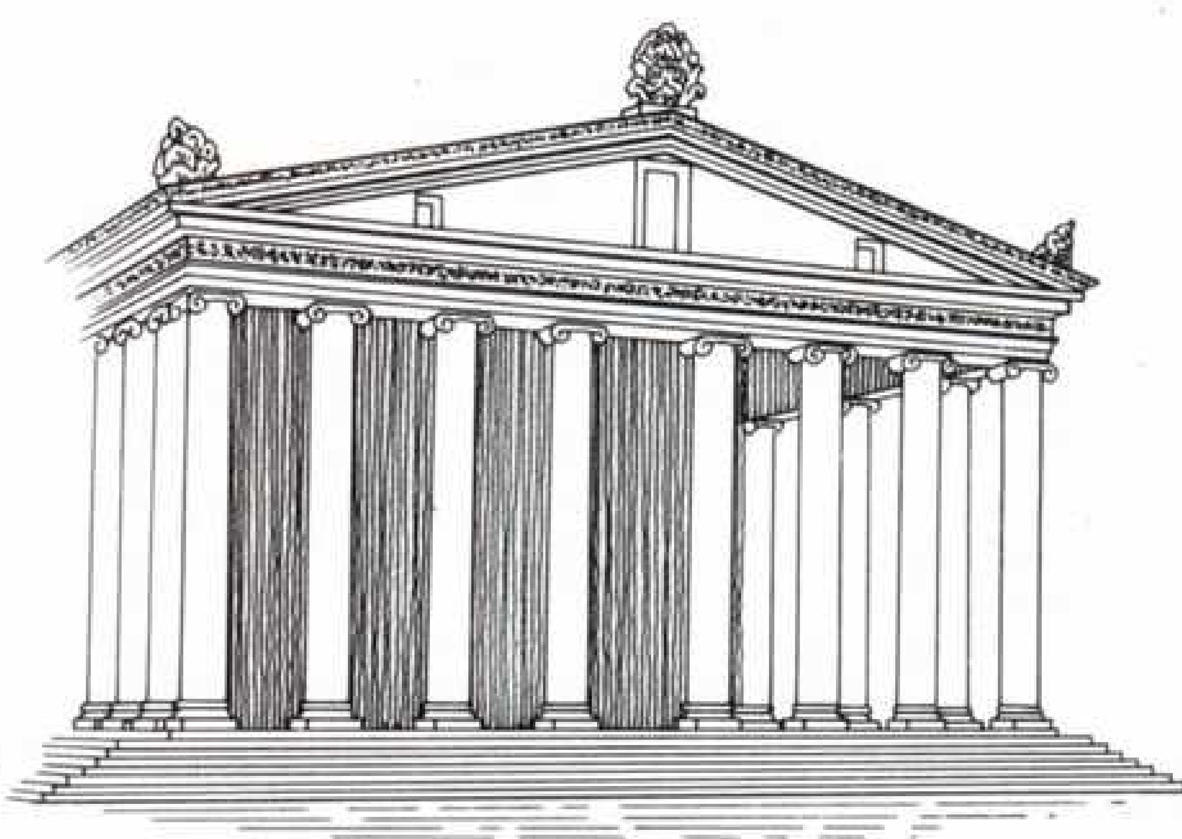
Un ejemplo de cómo toda clase y género de edificios recibieron un tratamiento monumental. Maqueta del santuario de Zeus en la ciudad griega de Olimpia.



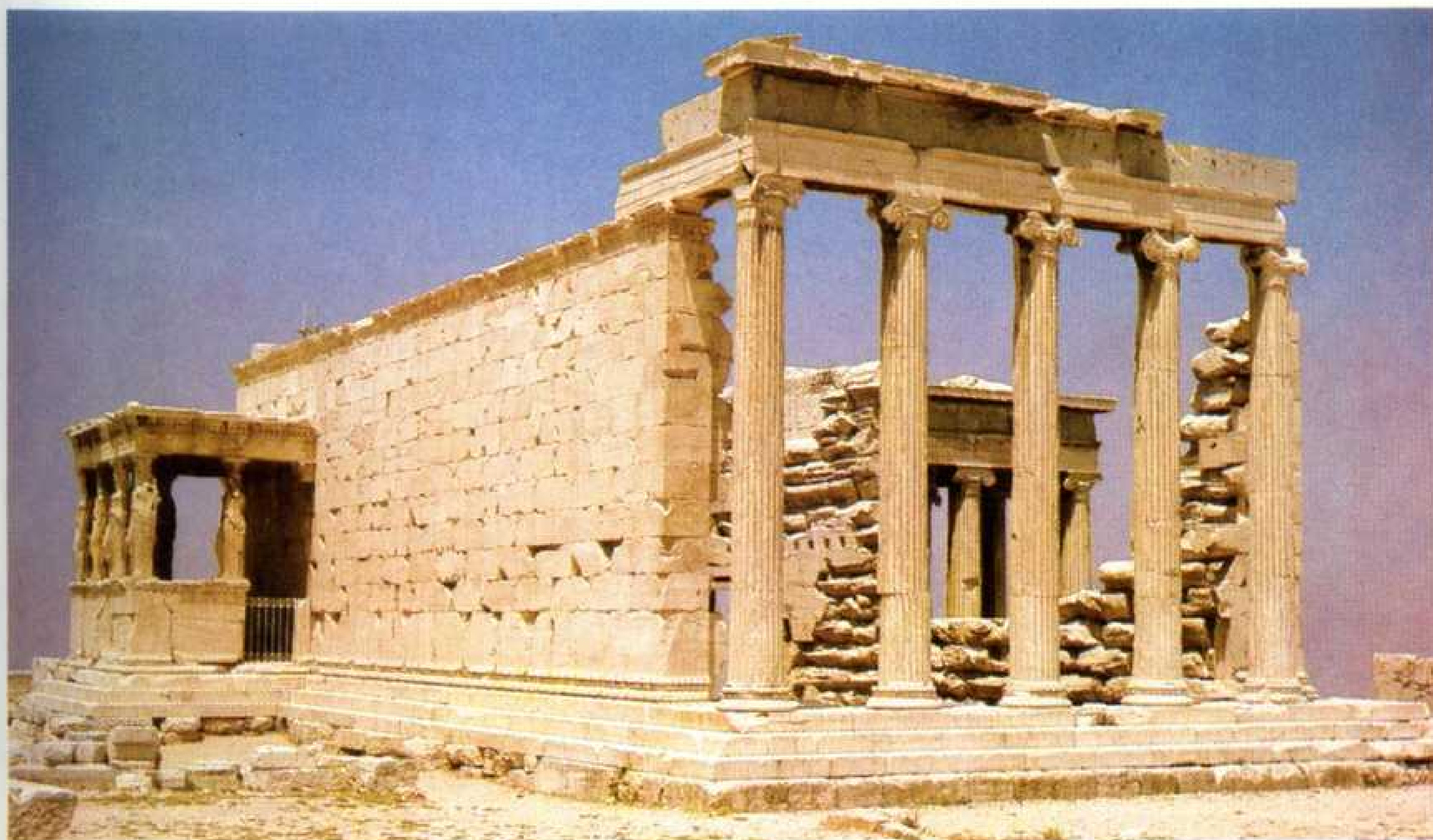
desempeñan cierta parte, pero quizá menos de lo que se suele suponer, puesto que antes del siglo VII a. de C. los edificios parecen haber sido unas estructuras demasiado sencillas, construidos con materiales ligeros, para poder haber servido como antecedente inmediato.
Egipto, el Levante y la Edad del Bronce griega, todos ellos, pueden haber contribuido en parte, pero las formas específicas y, sobre todo, la idea de esta clase de combinaciones tan precisas parecen ser estrictamente griegas.
El orden dórico surgió en la península helénica al parecer durante el siglo VII a. de C., mientras que el estilo jónico se desarrolló en la Jonia y en las Islas Cícladas durante la primera mitad del siglo VI.
También durante el siglo VII los arquitectos griegos adoptaron sus métodos característicos de construcción, con unos impecables bloques de piedra de sillería, unidos sin mortero. Aun cuando algunas veces se emplearon grapas metálicas para añadir mayor seguridad a la edificación, la estabilidad de las paredes y las columnas depende, fundamentalmente, del peso, así como de la juntura, muy apretada, de los grandes bloques. Pesadas tejas de arcilla cubrían los techos, poco inclinados y a dos aguas.
La función primordial del templo, adoptada ya en el siglo VIII a. de C., radicaba en ser la casa donde se alojaba la divinidad. También servía para dar cobijo a la estatua destinada al culto, así como a las ofrendas valiosas, pero estos requisitos no exigían mucho, y ya que los ritos principales se llevaban a cabo en el altar emplazado delante del mismo templo, su forma externa —nunca el espacio interior— recibió por ello el máximo de atención.
Además del templo, también el altar podía tener una forma monumental, y un santuario podía contener también una *stoá* (un pórtico alargado y exento), junto a otros edificios de carácter secundario.
Hasta el período helenístico (de fines del siglo IV al siglo I a. de C.), los edificios solían estar trazados y situados de manera poco ordenada, pero la entrada al santuario normalmente estaba abierta hacia el espacio que había entre el templo y el altar, permitiendo de esta manera que toda la estructura del templo pudiese contemplarse desde el exterior, con una perspectiva de tres cuartos.
Las modificaciones que se le fueron haciendo poco a poco al diseño del templo a lo largo del siglo VI a. de C. culminaron durante el transcurso del siglo V. El Partenón, de estilo dórico, nos muestra las proporciones preferidas durante el período ateniense de Pericles e incluye, de modo deliberado y consciente, algunos elementos de orden jónico. También incorpora los bien conocidos «refinamientos», es decir, aquellas pequeñas variantes que se

El templo de Atenea Parthenos, conocido como el Partenón, en la Acrópolis ateniense, visto aquí desde la entrada del santuario. Se completó entre los años 447 y 432 a. de C.

Una versión del orden jónico *(derecha)* con influencia corintia. Se trata del templo de Artemisa Leucopirénica, en la localidad de Magnesia, junto al río Meandro, visto aquí según una reconstrucción ideal. Pertenece a finales del siglo II a. de C.



El Erecteón, en la Acrópolis de Atenas, visto desde el lado suroeste. A la izquierda se encuentra el pórtico de las cariátides.



separan de la traza regular, de las líneas verticales y de las horizontales: así, la plataforma sobre la que se alzaban las columnas está ligeramente abombada; las columnas, inclinadas ligeramente hacia adentro, y las que sirven de esquineras, un poco engrosadas. Aun cuando estos refinamientos se aplicaron de forma sistemática sobre todo en la construcción del Partenón, también se pueden apreciar en muchos otros lugares, y su propósito fue probablemente contrarrestar ilusiones ópticas no queridas. Durante las postrimerías del siglo V a. de C., Atenas desempeñó también un importante papel al comienzo del triple proceso de desarrollo que afectó a la arquitectura griega durante los cuatro siglos siguientes. El capitel corintio comenzó a utilizarse como una variante elaborada y cada vez más popular del estilo jónico (aun cuando no llegó a alcanzar la condición de orden independiente hasta el período romano); y cada vez más géneros de edificios seculares recibieron un tratamiento monumental.

Para mayor información:
Coulton, J. J.: *Greek Architects a Work*, Londres, 1977; Lawrence, A. W.: *Greek Architecture*, Harmondsworth, 1973. Tarradell Mateu, Miguel: *El arte griego y romano* (Salvat, 1972).

IX

ARTE GRIEGO HELENÍSTICO



Parte del friso este del Mausoleo de Halicarnaso: las amazonas luchan con los griegos. British Museum, Londres.

HELENÍSTICO es un término cronológico que se aplica al arte producido en el mundo griego desde la segunda mitad del siglo IV a. de C. hasta probablemente el siglo I a. de C. Resulta extremadamente difícil definirlo con mayor precisión, aunque los acontecimientos históricos que señalan su comienzo y su fin son lo suficientemente claros.

En el 336 a. de C. Alejandro Magno se coronó rey de Macedonia. Durante su breve y brillante carrera, la influencia griega se extendió mucho más allá de sus límites anteriores; por el Este hasta el Indo, y desde Crimea hasta Egipto. En toda esta extensa área se desarrollaron el comercio y el intercambio cultural, estimulando así una nueva inspiración artística. Cuando Alejandro murió en el 323 a. de C., no dejó ningún sucesor fuerte, de modo que su Imperio se vio envuelto en celosas rivalidades. Desde c. 306 a. de C. se instauraron reinos separados bajo dinastías nuevas: los cuatro principales eran la propia Macedonia, bajo los Antigónidas, Siria bajo los Seléucidas. Estos nuevos gobernantes disponían tanto de recursos como de inclinación en favor de las artes, y especialmente durante los siglos III y II sus cortes contrataron artesanos de partes muy diversas.

El sur de Italia fue el otro centro importante del arte griego durante este período. La mayoría de las colonias griegas de esta zona disfrutaban de cierta prosperidad, especialmente Siracusa y Tarento, a pesar de la lucha con Cartago y la amenaza creciente de Roma. Roma fue la fuerza que acabó poniendo fin al arte helenístico, cuando su dominación se extendió al sur de Italia a finales del siglo III y después a Grecia y aun más allá. En el 146 a. de C. Grecia ya era una provincia romana. En el 133 a. de C. murió Atalo III, el último rey de Pérgamo, dejando su reino a Roma. Siria fue conquistada en el siglo I, y Egipto anexionado tras la muerte de Cleopatra en el 31 a. de C. Por todo ello, quizá el 27 a. de C., año en el que todo el mundo griego se hallaba ya sujeto al poder del gobierno centrado en Roma, sea la fecha más clara de conclusión del período helenístico.

Los romanos tuvieron una parte fundamental en la divulgación y conservación del arte helenístico. Sus gustos, desarrollados merced al estímulo de enormes cantidades de botín, reinaron en Italia desde el siglo III a. de C. en adelante. Se convirtieron en grandes patrones y coleccionistas de arte; algunos poseedores de grandes riquezas reunieron amplias colecciones de obras maestras griegas. Incluso varios templos de Roma fueron convertidos en galerías de arte. Cuando no se disponía de las obras originales, las copias resultaban muy aceptables, tal y como lo habían sido anteriormente, en especial para los reyes de Pérgamo. Tales copias —la mayoría de ellas obras de poca calidad, carentes de sutileza y exactitud—, junto con monedas, fragmentos de pruebas comparativas y unas cuantas descripciones poco precisas de autores de la antigüedad, constituyen a menudo las únicas muestras que tenemos de la obra de artistas importantes del período helenístico. La mayoría de las obras originales pertenecen a artes menores, y frecuentemente resultan difíciles de fechar.

Escultura.—Ya en el 350 a. de C. se pueden apreciar ideas claramente nuevas en la tumba construida para Mausolo, rey de Caria, en Halicarnaso: el *Mausoleo* original. Esta recargada construcción, una gran estructura piramidal, fue profusamente adornada con esculturas en redondo y en relieve, obra de cuatro escultores: Scopas, Timotheos, Leocares y Bryaxis, y de dos arquitectos: Pithios y Satyros. Aunque existe una intensa polémica sobre la responsabilidad y los detalles de la construcción, el artista dominante fue

Centros más importantes del mundo griego entre los siglos IV y I a. de C.



probablemente Scopas. Educado en el Peloponeso antes del 360 a. de C. en la tradición de Policleto, su entusiasmo quedó adscrito a figuras dramáticas y emotivas con intensas expresiones en el rostro, como las que aparecen en el friso este del Mausoleo (British Museum, Londres). Éste representa la batalla entre los griegos y las amazonas, con fuertes líneas diagonales que subrayan el movimiento y el esfuerzo, así como vestiduras profundamente talladas y ondulantes.

Una de las piezas en redondo del Mausoleo, un hombre alto y bien vestido, posiblemente un miembro de la familia de Mausolo (British Museum, Londres), es una precursora de otro desarrollo importante del Período Helenístico: el retrato. Es éste un retrato minucioso de un individuo de rostro grave, algo arrogante, ya que sus gruesos labios se curvan con desdén. Aproximadamente por esta misma época se estaban esculpiendo en otros lugares retratos realistas, de los que el más famoso quizá sea un bronce que muestra el rostro ceñudo de un pugilista victorioso en Olimpia (c. 335 a. de C.; Museo Nacional de Atenas), a menudo atribuido a Silanion. A partir de Alejandro, el retrato se hizo muy popular, y la fama del héroe estimuló la demanda de retratos de personas vivas. El artista más destacado en este género fue Lisipo, a quien se confiaron los retratos escultóricos oficiales de Alejandro. Desgraciadamente no subsiste ninguna de sus obras originales, así que es imposible evaluar con precisión la cualidad ideal de que seguramente dotaría a su obra. Procedente de Sicione, mantenía ser autodidacta, aunque reconocía la influencia de Policleto; disfrutó de una prolongada carrera de 50 años, que comenzaron c. 360 a. de C., e influyó profundamente en artistas posteriores. Se le atribuyen muchas invenciones artísticas, aunque las copias que sobreviven no reflejan ninguna de ellas. Parece haber gustado de la figura alta, esbelta, de caderas estrechas, con la cabeza más pequeña que antes en proporción al cuerpo. Más importante fue la nueva propiedad tridimensional que añadió a sus obras. En su *Apoxiomeno* (copia en los Museos Vaticanos, Roma) vemos a un atleta rascándose (para quitarse el aceite con que se ungían) con una estrígila. La postura es momentánea, con los brazos levantados en una dirección diferente a la del cuerpo, ante el pecho el brazo izquierdo. La figura está pensada para contemplarla desde cualquier ángulo, lo que constituye una característica común a otras obras de Lisipo.

Las obras de dos de los discípulos de Lisipo ponen claramente de relieve cómo se utilizaba la escultura con fines propagandísticos. Eutíquides de Sicione hizo una estatua de Tyque, la Buena Fortuna, encargada por Seleuco I para simbolizar a Antioquía como la capital del nuevo reino de Siria. Las réplicas en miniatura que quedan (Louvre, París; Museos Vaticanos, Roma) nos permiten evaluar el vivo simbolismo. La diosa reina, que lleva una corona mural, está sentada en una roca, con los pies sobre el hombro de una personificación nadadora del Orontes, el río de Antioquía. Resulta particularmente notable la composición tridimensional, subrayada por la firme vestimenta diagonal y las posiciones en contraste de las figuras. Más o menos por aquella misma época, Cares de Lindos, alumno favorito de Lisipo, diseñó para Rodas su Coloso, enorme efigie de bronce del Sol, símbolo del orgullo de la ciudad por la libertad.

Una interesante escultura original del último tercio del siglo VI, también ejecutada con finalidad política, es el llamado Sarcófago de Alejandro, arca rectangular con esculturas en relieve en los cuatro costados (Museo Arqueológico de Istanbul). Quizá encargado por



Copia del Apoxiomeno de Lisipo. Museos del Vaticano, Roma.



Batalla entre griegos y persas: parte de un panel lateral del Sarcófago de Alejandro; altura del friso: 58,5 cm. Museo Arqueológico de Estanbul.

Abdalónimo, a quien Alejandro instaló como rey de Sidón, conmemora la victoria militar de Alejandro sobre los persas y la reconciliación entre conquistador y conquistados. Aparecen talladas movidas escenas de batalla en un costado largo y otro corto, y entre las imágenes figura quizá el propio Alejandro, que se distingue por una piel de león, sobre un caballo reculante, y lanzando su venablo. En los otros costados aparecen escenas de caza en las que los macedonios van en ayuda de un persa cuyo caballo está siendo atacado por un león.

Durante el siglo III, el retrato continuó su desarrollo hacia el realismo, aunque nuestro conocimiento al respecto está algo deformado, porque el gusto romano ha conservado fundamentalmente filósofos y celebridades literarias. Hacia el 210 a. de C. se alcanzó el clímax del retrato elocuente con el de Crisipo, ejecutado por Eubólides (Louvre, París); el sencillo manto del filósofo cae sobre su figura inclinada, enflaquecida, su rostro aparece hundido y su barba desaseada. Las monedas constituyen la mejor fuente de retratos de reyes. Un ejemplo muy bueno es el vigoroso retrato que aparece en el anverso de las escasas octadracmas de plata que hay de Ptolomeo I, rey de Alejandría, del 305 al 282 a. de C. (Museum of Fine Arts, Boston). También se hicieron muy populares los estudios de individuos anónimos y niños. La *Doncella de Antium* (c. 250-225 a. de C.), de tamaño natural (Museo de las Termas, Roma), muestra a una joven en una pausa momentánea de su paseo, volviéndose hacia la izquierda, con la atención puesta en los objetos religiosos que transporta. Un estudio de tipo diferente es el llamado *Fauno de Barberini* (Glyptothek, Munich), que es un sátiro durmiente, expresión notable de la relajación total del sueño. Este realismo estaba basado en un conocimiento más exacto de la anatomía, apoyado en un creciente interés por la ciencia. A comienzos del siglo III, Lisístrato, hermano de Lisipo, comenzó a hacer moldes de rostros humanos, mientras que unos cuantos doctores de Alejandría realizaban disecciones.

A partir del 250 a. de C., una ciudad se erigió en el centro más importante e influyente de la escultura: Pérgamo. La corte atrajo artistas de muchos orígenes y tradiciones diferentes y los estimuló a producir propaganda dinástica siguiendo un estilo notablemente homogéneo. Después del 228 a. de C. fueron convocados Antígono de Grecia y Epígono de Pérgamo para celebrar la victoria de Atalo I (que reinó del 241 al 197 a. de C.) sobre una invasión de galos, o gálatas, como se les dio en llamar. El monumento resultante fue una gran base circular sobre la que un gálata que había matado a su esposa estaba a punto de quitarse la vida para evitar la captura (Museo de las Termas, Roma). Alrededor había cuatro gálatas agonizantes, con los cuerpos inclinados y dirigiendo la mirada hacia el grupo central. En esta dramática composición tridimensional el objetivo del artista era el realismo. La lacia postración de la mujer muerta, la sangre que mana de las heridas, los músculos abultados, el pelo enmarañado, los ojos profundos y fieros, incluso características étnicas tales como el bigote, la torques y la trompeta, se combinaban para transmitir el esplendor de la victoria a través del orgullo y el coraje del enemigo vencido.

Eumenes II (que reinó desde el 197 hasta el 160 a. de C.) continuó de forma entusiasta la política de su predecesor de hacer de Pérgamo un gran centro cultural. Para presidir la nueva biblioteca de Atalo, se encargó en mármol ateniense una copia de la Atenea Parthenos de Fidias, de tamaño reducido a menos de la mitad del original. En la misma sala

había estatuas de las grandes figuras tradicionales de la literatura griega con el fin de vincular firmemente lo nuevo y lo viejo. Atenas tenía su Partenón, y Pérgamo debía tener algo equivalente: el Gran Altar de Zeus y Atenea (Museo de Pérgamo, Berlín), probablemente (aunque no con certeza) construido por artistas de diversas nacionalidades para Eumenes entre el 180 y el 160. El Altar recuerda a un templo no sólo por el uso de esculturas para ilustrar acontecimientos nacionales, sino también en detalles. La figura de Atenea que aparece en el frontón oriental del Altar, por ejemplo, es semejante a la que hubo en el frontón occidental del Partenón.

El Altar en sí se erigía sobre una plataforma elevada a la que se accedía a través de unos peldaños desde la parte oeste y se hallaba rodeado en tres de sus costados por un muro y un peristilo que proyectaba botareles sobre cada lado de los peldaños. Había dos frontones: el principal, sobre las caras externas de la plataforma y flanqueando los peldaños, y el otro, sobre la cara interna del muro que rodeaba al Altar. El Gran Frontón exterior muestra la batalla entre los dioses y los gigantes, en paralelismo mitológico con el conflicto entre Pérgamo y los gálatas. Sobre la fachada oriental, más larga, tenemos a Zeus y a Atenea hacia el extremo más al norte (donde resultaban inmediatamente visibles para los visitantes que entraban en el recinto del Altar a través de la puerta principal procedentes de la ciudad), junto con otros dioses, cada uno de los cuales lucha con uno o más gigantes. Sobre la fachada meridional hay divinidades de la luz y del cielo; en la del norte, sobre todo las de la noche; y sobre la occidental, los dioses del mar y Dióniso. En todas las escenas hay movimiento —en los ritmos repetidos de los combates individuales, diagonales cambiantes, gestos arrebatados y vestiduras arremolinadas— y constante variedad de una amplia gama de posturas. A los lados de la entrada las figuras se separan del marco y se mantienen sobre los peldaños. No hay menos variedad en los detalles pintorescos, que prestan meticulosa atención a la mitología tradicional: un gigante con cabeza de león, con alas de hojas o pies en forma de serpiente; o bien dioses con sus animales de compañía, o Hécate con sus tres cuerpos, o la carroza de Poseidón tirada por caballos de mar.

El frontón interior, que subsiste en condiciones muy fragmentarias (Museo de Pérgamo, Berlín), era menor. Contaba la historia de la vida de Télefo (hijo de Hércules, a cuya madre, Augea, se le atribuía el haber traído a Pérgamo el culto de Atenea y de la que se decían descendientes los atálidas) por medio de una narrativa episódica en la que las escenas estaban separadas por árboles, columnas o figuras con las espaldas opuestas. La disposición de las figuras también constituía un rasgo característico original: estaban colocadas arbitrariamente sobre dos o tres niveles, ninguno de los cuales utilizaba más de dos tercios de la altura vertical del frontón. Un poco más antigua que el Gran Altar es una refinada pieza dramática, la *Victoria Alada* (Louvre, París), que en la actualidad está desgraciadamente mutilada, y que probablemente es originaria de Pérgamo. En un principio fue erigida en la isla de Samotracia hacia el 190 a. de C. para conmemorar una victoria naval. La figura femenina, de tamaño superior al natural, se alza sobre la proa de una embarcación, con los pies firmemente asentados contra el impetuoso viento. El movimiento se ve subrayado por las curvadas alas, y los ropajes adheridos al cuerpo por efecto del viento revelan su forma, con un elaborado y minucioso tratamiento de la vestimenta, que llegó a ponerse de moda. Por ejemplo, hay una estatua retrato de Cleopatra, todavía en su lugar de Delos (138-137 a. de C.), en la que aparece con un ligero chal de refinado material sobre su vestido.

Otras esculturas son narrativas. El grupo que muestra la muerte de Laocoonte con sus hijos, obra de tres escultores, Hagesandro, Polydoro y Atanadoro, probablemente data de c. 100 a. de C. (Museos Vaticanos, Roma). Se trata de una situación terrorífica en la que los tres protagonistas luchan con las monstruosas serpientes enviadas por Apolo para destruirlos, situación que aparece subrayada por el retorcimiento de sus cuerpos agonizantes. Es claro que el grupo debe mucho al Gran Altar y, como si fuera una escultura en relieve, está diseñado para ser visto solamente desde un punto. Resulta comparable a este otro grupo piramidal, tremendamente poderoso, conocido tan sólo por una florida copia de comienzos del siglo III d. de C. (Museo Nazionale, Nápoles), que muestra a Dirce atada a un toro y a punto de ser despedazada. Según fuentes literarias, el grupo fue colocado en Rodas, pero los artistas fueron Apolonio y Taurisco de Tralles, de Asia Menor, hijos adoptivos de Menécrates de Rodas, escultor que probablemente fue quien diseñó el Gran Altar de Pérgamo. Este intercambio de ideas y personas nos dificulta el rastreo y la identificación de escuelas regionales de estilos particulares con una mínima precisión.

A partir del siglo II en adelante, una clase de escultura especialmente popular fue el desnudo o semidesnudo femenino, presumiblemente de Afrodita, con los hombros delgados y cadentes, busto pequeño y anchas caderas. La Afrodita de Melos (Milo) (Louvre, París) es uno de los ejemplos más famosos. Se trata de una figura de pie de más de 2 metros de altura y su cuerpo sigue un complicado retorcimiento, dirigiéndose la parte superior hacia la izquierda y las caderas hacia la derecha, lo que se ve subrayado por el manto que rodea sus piernas. Otras figuras completamente desnudas aparecen agachadas, como una estatuilla de Rodas (100 a. de C.; Museo Arqueológico de Rodas) basada en un tipo quizá creado por Diodalsas de Bitinia (fl. c. 250). El sensual y regordete cuerpo de la diosa se retuerce de forma tridimensional, arrodillada sobre una caja de ungüentos y levantando su largo cabello con ambas manos. Continúan los estudios de individuos. Hallamos un fino ejemplo de ellos en el pugilista de bronce (c. 50 a. de C.; Museo de las Termas, Roma). Se trata de una figura fornida, musculosa, que vuelve su duro y malhumorado rostro hacia la derecha, mientras descansa pesadamente los brazos sobre las rodillas, con las manos rígidas y torpes envueltas en bandas protectoras. Su hombro y su codo derechos aparecen lacerados; su nariz, rota; sus orejas, cortadas e inflamadas. Las anomalías físicas y los monstruos (especialmente los centauros durante el siglo I a. de C.) se convirtieron en temas populares entre los escultores, probablemente exigidos por los gustos de sus clientes. También se produjeron excelentes retratos, como, por ejemplo, la cabeza de bronce de un hombre de Delos (c. 100 a. de C.; Museo Nacional de Atenas), o la cabeza de Homero (Museum of Fine Arts, Boston), probablemente algo anterior, con su representación realista de la ceguera, cuencas de los ojos hundidas, párpados delgados y cejas fruncidas. Sin embargo, durante el siglo II hubo signos de reacción en contra del realismo exagerado. La estatua que suele identificarse como Demetrio I de Siria (que reinó del 162 al 150 a. de C.; Museo de las Termas, Roma), con su desnudez divinizante, es una imagen idealizada del estadista e intelectual. Su cuerpo es enorme y arrogante, presenta el ceño profundamente arrugado y una expresión desdeñosa; todo ello para subrayar su alejamiento real. Otras obras también muestran un retorno al tratamiento menos realista



Figurilla de terracota de Tanagra que representa a una joven; altura: 33 cm. Staatliche Museen, Berlín.

de siglos anteriores, algunas veces incluso imitando al estilo del período arcaico.
Un exponente de este tipo de obra fue Demofón (fl. a mediados del siglo II), que hizo diversas estatuas de culto para santuarios de Grecia y que sufrió mucha influencia de Fidias, cuya estatua de Zeus en Olimpia restauró. Durante el siglo I Arquesilao fue un imitador versátil. Talló una Venus al estilo de las estatuas del siglo V para el templo romano dedicado por Julio César en el 46 a. de C.

Figurillas de terracota.—Los creadores de figurillas de terracota se beneficiaron enormemente del aumento de la riqueza personal y del entusiasmo por las piezas decorativas que se dieron durante el período helenístico. Sus creaciones eran pequeñas y compartían muchas características de la escultura en gran escala.
El primer tipo, las figurillas de Tanagra, que toman su nombre de los cementerios de Beocia donde se encontraron en enormes cantidades, eran ofrendas favoritas a los muertos. Hechas en Atenas y en muchos otros centros de Italia, Asia Menor y otros lugares, fueron extremadamente populares en todo el mundo griego desde el 340 hasta el 200 a. de C. Las figurillas de Tanagra eran sobre todo femeninas, completamente vestidas y representaban escenas de la vida cotidiana, aunque de vez en cuando algunas podían interpretarse como una diosa, musa (quizá con un instrumento musical) o Afrodita semidesnuda. Mujeres y muchachas aparecen de pie, bailando o sentadas, a veces jugando a las tabas. De vez en cuando, los temas son hombres y muchachos —sentados o de pie— o bien gordinflones Eros infantiles, normalmente fugitivos.
También hay algunas figuras grotescas, probablemente en parte influidas por comedias contemporáneas: amas de cría viejas y malencaradas, por ejemplo, o mujeres enormemente gordas.
El objetivo era el naturalismo, con posturas tranquilas y vestimentas familiares que daban a las figuras una calidad humana que ayuda a explicar su atractivo popular.
La técnica de manufactura había progresado ya bastante con respecto a la anterior, con moldes de diversas piezas para lograr una mayor variedad de formas. A menudo, el cuerpo y los brazos se hacían con un molde y la cabeza con otro, mientras atributos tales como sombreros, abanicos o guirnaldas se añadían después, permitiendo la producción de una enorme diversidad de figuras a partir de un pequeño repertorio de moldes. Las figurillas se coloreaban al estilo tradicional. Primero se aplicaba un baño blanco y después, tras la cochura, colores brillantes con una amplia gama de rojos, azules y amarillos.
Después del 200 a. de C., la industria de la terracota se vio fragmentada, y se especializaron diferentes centros en determinados temas. Un grupo particularmente importante es el denominado de Murina, nombre que corresponde a la pequeña ciudad próxima a Pérgamo cuyos cementerios aportaron gran número de figurillas. Los tipos de Tanagra, con formas de mayor tamaño, variedad y elaboración, siguieron produciéndose hasta c. 130 a. de C., y el repertorio también fue creciendo poco a poco. Con frecuencia representaban temas mitológicos y también actores cómicos; son excelentes, aunque el estilo en general acabó degenerando en una tosquedad grotesca.

Estatuillas de bronce.—Las estatuillas de bronce fueron muy populares, ya se tratara de copias de esculturas importantes para sólo decoración, ya de retratos de poetas y filósofos



Crátera de Derveni. Museo Arqueológico de Tesalónica.



Estatuilla de bronce de un enano danzarín, procedente de Mahdia, Túnez; 30 cm. de altura. Musée National du Bardo, Túnez.

destinados a sus admiradores, o bien de gobernantes, como clara lisonja. Las viejas escuelas de Grecia continental trabajaban sin ánimo y perdieron su reputación en favor de nuevos centros: Pérgamo, Alejandría o Delos. Aunque muchas piezas eran sin valor y vulgares, como hechas en grandes cantidades para un público que no distinguía, algunas eran realmente buenas. Como en la escultura mayor, la viveza era lo más importante, y se reflejaba en nuevas posturas dramáticas sensacionales. *El Poseidón de Loeb* (Staatliche Antikensammlungen, Munich), por ejemplo, muestra un dios en una postura de desasosiego bastante teatral, y las proporciones de esta figura recuerdan mucho la obra de Lisipo. *La bailarina* de Baker (Colección de Walter Baker, Nueva York), pieza alejandrina de c. 230 a. de C., con su composición de triángulos en diferentes planos, debe mucho a Lisipo y a sus alumnos, aunque el tratamiento de la ropa, enrollada y ceñida, tipifica nuevas actitudes.

El realismo fue algo especialmente característico de algunos bronces hechos en Alejandría, en donde la población cosmopolita proporcionaba una rica fuente de temas de trabajo. Eran comunes los negros, y también los nativos egipcios, tales como sacerdotes con las cabezas rapadas y mantos envolventes. Asimismo se presentan campesinos de rasgos duros, niños y enfermos; un hombre sentado y extremadamente demacrado (siglo I a. de C.; Dunbarton Oaks Foundation, Washington), por ejemplo, o un mendigo jorobado con una expresión humilde pero resentida (Staatliche Museen, Berlín). También eran populares los enanos, lo mismo que los jorobados, aunque muchas de estas piezas son de poca calidad y difíciles de fechar.

Obras en metal.—Los objetos utilitarios de bronce también revelan el elevado nivel de vida del período helenístico. Los muebles con partes extremadamente ornamentadas hechas de bronce eran populares, como también lo eran vasijas, cubos, espejos y otros utensilios de bronce: especialmente las cráteras para mezclar vino y agua. El único centro de manufactura conocido con seguridad era el sur de Italia, especialmente Tarento, que exportó muchísimo, aunque también debe de haberse hecho este tipo de artículos en otros puntos. Uno de los ejemplos más refinados es la crátera utilizada como recipiente cinerario en una tumba de Derveni, Macedonia (probablemente a finales del siglo IV a. de C.; Museo Arqueológico, Tesalónica). Las asas y las figuras de los hombros están vaciadas, técnicas muy utilizada en el sur de Italia durante aquella época; el resto está repujado, con algún detalle de plata añadido. El tema



Joyería helenística: gargantilla con media luna, parte de una diadema y pendiente de aro. British Museum. Londres.

es Dióniso, que está señalando con una pierna sobre el regazo de su desposada Ariadna, rodeado de ménades y sátiros danzantes. Dióniso reaparece en bronce macizo en la curva de la crátera con dos ménades y un sátiro triste llorando.

Durante el período helenístico se trabajó mucho más en oro y plata, no sólo para los gobernantes, proverbialmente ricos, sino también para particulares opulentos que hallaban en ellos una útil inversión. Se llegó a disponer de más metal cuando se explotaron los recursos revelados por las conquistas de Alejandro. El repertorio de los artífices y plateros aumentó a medida que iban produciendo cada vez más objetos para uso doméstico, con decoraciones diversas —a veces patrones florales, a veces cabezas humanas o de animal, otras veces escenas mitológicas—, aunque en este caso también la libertad con que viajaban los artistas dificulta la identificación de los productos de un lugar concreto a partir del limitado material subsistente.

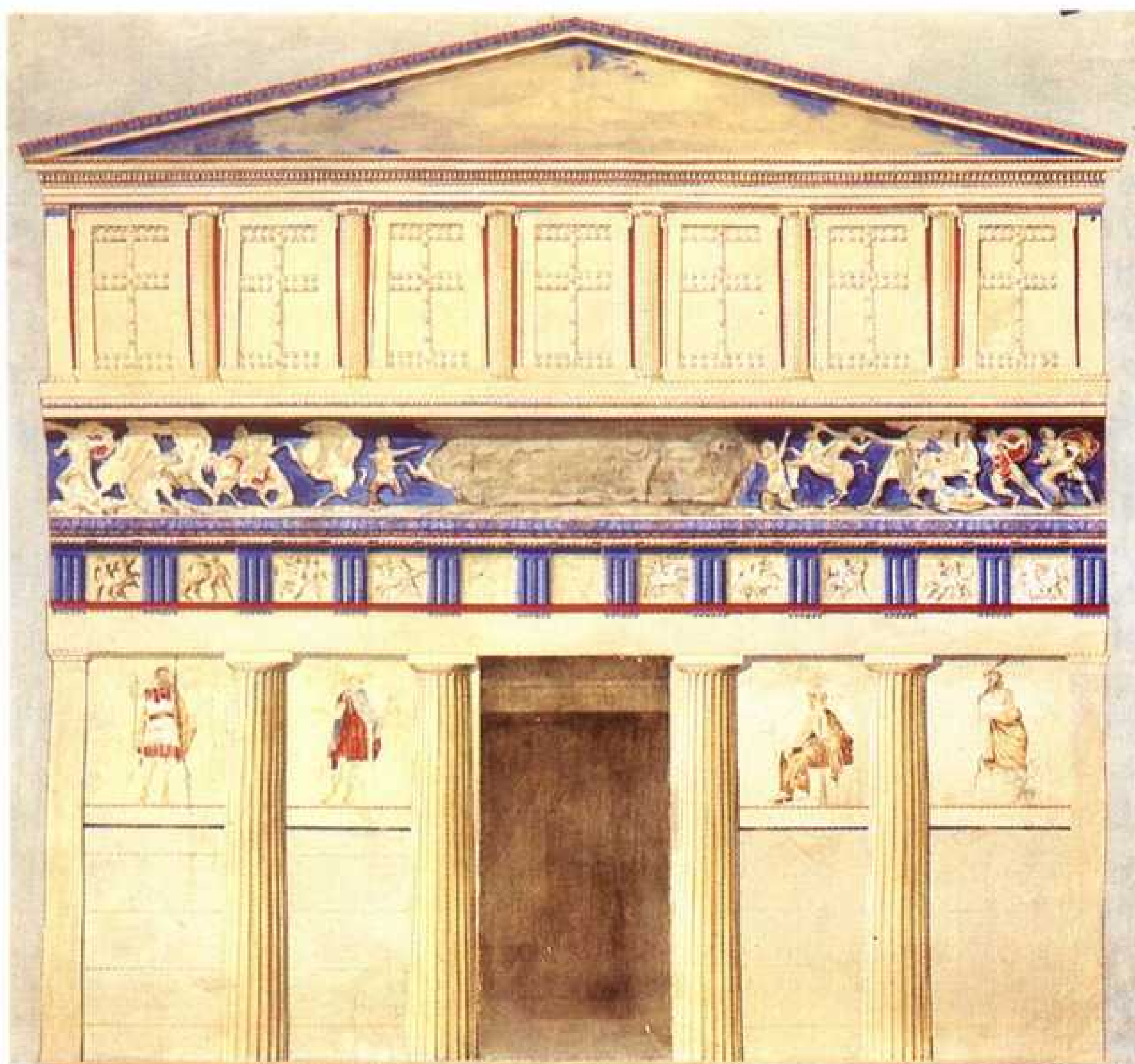
Joyería.—La joyería también floreció con la prosperidad de este período, estimulada por la disponibilidad cada vez mayor de materias primas. La mayor parte de nuestros ejemplos proceden de tumbas, en las que la costumbre de enterrar conjuntos completos de joyas con los muertos testimonia la riqueza del momento. Lo mismo que ocurría con otros trabajos hechos en metal, la joyería se realizaba en muchos lugares y, aunque no podemos aislar estilos individuales, hay dos centros que parecen haber sido importantes: Alejandría y Antioquía.

Muchos de los diseños básicos —diademas, coronas de hojas muy naturalistas, algunas de delicadeza extremada, pendientes, anillos o brazaletes— continuaron prácticamente sin variaciones, igual que las viejas técnicas de la filigrana, el esmalte y el granulado. Sin embargo, adquirieron popularidad los motivos egipcios, especialmente un antiguo amuleto protector, el Nudo de Hércules, popular como elemento central de diademas y brazaletes durante 200 años tras el 300 a. de C. La media luna procedente de Asia occidental también fue muy utilizada como colgante de gargantillas. De los diseños tradicionales griegos, Eros era el más popular, aunque aparecieron otros personajes mitológicos, y a partir de c. 300 a. de C. se puso de moda un nuevo pendiente de aro con cabeza humana o de animal, innovación probablemente procedente del norte de Grecia. Lo más importante de todo fue la explotación de una técnica hasta entonces bastante cara: la inscrustación de piedras y vidrios coloreados para dar un efecto brillante, policromo. Al principio la calcedonia, la cornalina y especialmente el granate fueron muy populares; más tarde se empezó a utilizar una gama más amplia de piedras y también perlas.

La talla de gemas para anillos se convirtió en un arte importante, y los granates y las amatistas ovalados adquirieron especial popularidad. Eran bastante comunes los retratos, y otras escenas más ambiciosas muestran la influencia de la escultura contemporánea en lo que se refiere a temas mitológicos o temas más cotidianos. Se inventó el camafeo en piedras estratificadas, especialmente la sardónice, y se extendió mucho su uso, no sólo para joyería, sino también para artículos de tocador, tazas y recipientes. Un raro superviviente de Alejandría es la Taza Farnesia (probablemente del siglo II. a de C.; Museo Nazionale, Nápoles), que constituye claramente una pieza de propaganda visual que exalta los beneficios obtenidos de los desbordamientos del Nilo, aunque su interpretación precisa no deja de ser materia de sostenida controversia.

Arquitectura.—El eclecticismo que caracterizó a la joyería helenística fue igualmente característico de la arquitectura. Los viejos órdenes se desintegraron, y sus partes se trataron como intercambiables, mientras que el jónico y el corintio se desarrollaron a expensas del menos decorativo dórico. Se puso de moda la extravagancia, y en ninguna obra se ve tan claramente como en el templo jónico de Apolo en Dídima (300 a. de C.), con su deliberada diversidad de basas y capiteles, ricamente decorados con diseños mitológicos, abstractos, de animales y de plantas. El capitel corintio también se prestó en seguida a un despliegue magnífico, con muchas hojas en dos elevadas coronas y frondosas volutas y flores, como muestra claramente el templo de Zeus en Atenas (después del 175 a. de C.).

La obra arquitectónica importante se centró naturalmente en los núcleos de mayor prosperidad. Los largos años de la guerra civil del siglo IV habían dejado a Grecia demasiado pobre para emprender muchas obras, y las ciudades y santuarios recibían donaciones de edificios con mucha gratitud. Las clases ricas, es decir, la cortesana y la mercantil, de los reinos helenísticos estimularon no solamente la arquitectura religiosa y civil, sino también la construcción de palacios y opulentas casas privadas asentadas en calles embellecidas por columnatas y fuentes.



Fachada de una tumba de Lefkadia. Macedonia.

Lo que queda de palacios es escaso, pero suficiente para darnos una impresión de gran magnificencia. Pella, capital de Alejandro, y Delos contienen bellos ejemplos de casas privadas, con suelos y paredes ricamente decorados y abundancia de esculturas.

No menos indicadoras del individualismo y la opulencia de la época fueron las tumbas monumentales. El historiador Diodoro (fl. 60-30 a. de C.) describe la tumba construida para el favorito de Alejandro, Hefastion, como una enorme pirámide escalonada profusamente decorada con estatuas; y hay muchos *mausoleos* semejantes, sobre todo en Halicarnaso. Fueron especialmente populares en Asia Menor, y quizá debieron su origen a las tumbas de los reyes nativos. Otro tipo más popular en Macedonia fueron las elaboradas tumbas de cámaras, la mayoría de ellas bajo tierra, que comprendían una sala y una antecámara con fachada decorativa, a la que se accedía a través de un pasaje. Las tumbas más lujosas de todas eran como casas, pero totalmente subterráneas y densamente decoradas, y se hallaban en la necrópolis de Alejandría.

Pintura mural.—Los ejemplos que subsisten de la pintura mural helenística son provincianos e inferiores. Para obras de primera fila dependemos de copias y adaptaciones romanas, sobre todo procedentes de Pompeya y Herculano, donde muchas son mediocres, probablemente producidas bajo contrato a partir de toscas copias. Algunas veces hay varias versiones de un tema, lo que sugiere imitación de alguna obra anterior o un tema distintivamente helenístico, tal como el relato recurrente de Télefo. Dióniso y Ariadna, de las célebres pinturas de la Villa de los Misterios de Pompeya *(in situ),* son notablemente semejantes al grupo de terracota de Murina (Louvre, París); quizá ambos estén basados en pinturas de Pérgamo.

Las tumbas y las casas privadas helenísticas tenían paredes estucadas y pintadas. Al principio el procedimiento era sencillo: se dividía una pared en tres zonas mayores y se pintaba la más baja de blanco, la principal de rojo y la cornisa de amarillo. Posteriormente algunas veces se modelaba el yeso para imitar frisos y una cornisa saliente, y se moteaba la pintura como los mármoles de color.

A medida que la decoración se hacía más elaborada, los efectos arquitectónicos resultaban realzados por una pintura *ilusionista;* el primer ejemplo estaba en Delos, c. 100 a. de D., donde unas pilastras modeladas y un entablamento enmarcaban la pintura en escorzo de un techo artesonado, lo que daba una impresión de espacio entre las columnas.

Estas paredes de las casas constituían un cambio natural para composiciones con figuras, probablemente pintadas por lo común sobre tablas. De los especialistas que hacían estas pinturas sabemos poco más que sus nombres, gracias fundamentalmente al escritor romano Plinio el Viejo (23/4-79 d. de C.). Durante el tercer cuarto del siglo IV a. de C. tenemos noticias de la existencia de Pausias de Sicione, que estaba especializado en temas florales y cuya gran influencia puede observarse en mosaicos y obras en metal ejecutadas en lugares tan lejanos como Tesalia o Italia. También estaba Nikias de Atenas con sus grandes figuras solemnes, inteligentemente sombreadas (una nueva técnica), que miran al espectador, o Apeles, pintor de retratos oficiales de Alejandro, cuyo estilo puede verse reflejado en algunas pinturas romanas.

A partir de un minucioso estudio de las copias puede seguirse cierta evolución, especialmente una habilidad cada vez mayor para representar escenas tridimensionales por medio de realces, sombreados y escorzos. Una valiosa confirmación procede de pinturas originales de tumbas helenísticas, en ocasiones muy elaboradas, como es el caso de la fachada de una tumba de Lefkadia, en Macedonia, con sus pintadas imitaciones de escultura *(in situ),* pero que normalmente son más simples, con decoración de objetos domésticos y guirnaldas. En Kazanlik, Bulgaria, hay una tumba muy elaborada (c. 200 a. de C.; *in situ*), con pinturas apreciablemente bellas en las paredes y los techos, entre ellas un friso en cuyo centro están el fallecido y su esposa, que aparecen recibiendo ofrendas.

A medida que fueron mejorando las técnicas de composición en la pintura, se hicieron más importantes los entornos físicos de las figuras, tanto interiores como exteriores. Las lápidas sepulcrales, especialmente las de Tesalia, proporcionan alguna muestra contemporánea de los estilos de mediados del siglo III a. de C., aunque, como se utilizaba la técnica del encausto, gran parte de la calidad del color ha desaparecido.

La persona fallecida aparece a menudo sentada con un sirviente y los muebles apropiados; hay un ejemplo particularmente ambicioso que muestra a Hediste, que murió de parto, con una puerta abierta por detrás y al otro lado se ve más de la casa (Museo Arqueológico, Volos).

De la fase final de la pintura helenística existe solamente un buen ejemplo y escasa información literaria, respaldada por copias, que nos habla de Timomacos de Bizancio como el último gran pintor de caballete: sus obras fueron compradas por Julio César a un precio enorme. En una casa de la Colina Esquilina de Roma (c. 50 a. de C.) se ha encontrado en malas condiciones una serie de escenas estrechamente basadas en la *Odisea* de Homero (Museos Vaticanos, Roma). A los viajes de Ulises se les da un fondo de paisajes, mares y arquitectura elaborados, realistas y precisos, aunque las figuras no por ello dejan de tener una importancia primordial.

Mosaicos.—El arte del mosaico prosperó y se hizo más ambicioso. Tenemos muestras de la obra de finales del

A la derecha: La caza del ciervo, por Gnosis, en Pella, Grecia.


ΓΝΩΣΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

siglo IV y siglo III en las casas de Pella, en Macedonia, cuyos bien conservados mosaicos de guijarros constituyen nuestra fuente fundamental. Los mejores son del siglo III. Se utilizaban grandes guijarros en sencillos diseños geométricos que abarcaban grandes áreas de suelo, sobre todo en blanco, gris y verde, de modo semejante a los sencillos patrones que se contemplan en el suelo de algunas tumbas macedónicas. En Pella se utilizaron guijarros más pequeños para escenas figurativas en las que la caza era un tema popular. La *Caza del Ciervo (in situ)* está firmada por Gnosis, probablemente artista de considerable habilidad, versátil en su modelado de los cazadores y sus mantos y habilidoso en su composición, no sólo de la escena central, sino también de la refinada orla floral. Su éxito fue de lo más notable porque empleó guijarros de colores naturales y tiras de plomo para delinear las figuras.

Tras c. 250 a. de C. se dejaron de hacer mosaicos de guijarros. Fueron sustituidos por teselas que en su forma más desarrollada estaban constituidas por diminutas piezas cuadradas de piedras en su color natural y más tarde vidrio, asentándose todo esto sobre un lecho de cemento y un fondo suave. Los orígenes de la técnica no están nada claros, pero hacia el siglo II parece que Pérgamo se había convertido en un centro de producción de mosaicos que en seguida adquirieron gran refinamiento. Sosus de Pérgamo (fl. c. 170 a. de C.) fue considerado por los romanos como un gran maestro, sobre todo por dos obras conocidas a través de copias romanas: sus *Palomas bebiendo* (Museo Capitolino, Roma) con su dominio de los efectos de la luz y la sombra sobre la vasija metálica y el reflejo de las aves en el agua, y su *Suelo sin barrer,* con su minuciosa atención a los detalles y su habilidoso sombreado (Museo Lateranense, Roma).

Los temas de los mosaicos eran fundamentalmente decorativos, no pictóricos. Sus fondos eran normalmente lisos; un azul grisáceo oscuro por ejemplo, en el caso del tan sólidamente modelado *Dióniso montado en una pantera,* de Delos (c. 150 a. de C.; *in situ* en la Casa de las Máscaras, Delos). Sin embargo, de vez en cuando el creador de un mosaico copiaba una pintura importante.

El *Mosaico de Alejandro,* de Pompeya (c. 150 a. de C.; Museo Nazionale, Nápoles), puede muy bien ser cuidadosa copia de una obra pictórica de Filoxenos de Eretria (319-297 a. de C.), ligeramente más tosca que el original por el cambio de técnica. En el mosaico se utilizaron casi millón y medio de diminutos cubos de piedra y vidrio para reproducir la victoria de Alejandro sobre el rey de Persia en la Batalla de Isso (333 a. de C.). La fuerte luminosidad y el valiente escorzo de la dramática escena en la que el joven Alejandro, con la cabeza descubierta, persigue al fugitivo Darío, lujosamente vestido, se ven realzados por un árbol seco y un masa de lanzas en diagonal.

Alfarería.—Dado que los artistas disponían de tanto campo para otras actividades, los estilos tradicionales de pintura sobre alfarería griega sólo sobrevivieron durante el período helenístico en objetos especiales, para ritos funerarios quizá, o bien para premios atléticos. Unicamente en el sur de Italia continuó encontrándose la figura roja para el mercado local hasta poco después del 300 a. de C., beneficiándose de la reducción de la competencia de las importaciones



Mosaico de Alejandro, Pompeya. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.



Crátera de Catania, perteneciente al siglo III. Instituto de Arqueología Clásica, Universidad de Catania.

atenienses. Hubo varias escuelas regionales que modificaron la figura roja tradicional y experimentaron con nuevas técnicas, todas bajo la influencia de la evolución de la pintura de caballete. El estilo apuliano, probablemente con base en Tarento, fue el más importante y estaba especializado en vasos funerarios grandes y a menudo excesivamente decorados, frecuentemente con escenas tomadas de la mitología o del teatro trágico. Los vasos estaban mucho más coloreados que la figura roja ateniense, con considerable empleo del blanco, el amarillo y el rojo intenso.

Las otras escuelas, la lucaniana, la campaniana y la paestana, eran escuelas provinciales en comparación con la apuliana, aunque la lucaniana estaba especializada en la caricatura y todas ellas producían una expresiva clase de vasos que mostraban escenas de representaciones rústicas con actores que llevaban ropas acolchadas.

La mejor obra de los alfareros sicilianos durante el último cuarto del siglo IV fue ejecutada empleando la brillante técnica policroma que continuó tras el 300 a. de C. cuando estilos más tradicionales habían dejado ya de producirse. Existía una industria floreciente con base en Centuripe, cerca de Catania (c. 280-150 a. de C.), que se ocupaba de la manufactura de grandes vasos ornamentales, a menudo cuencos o platos con tapaderas. Mujeres que ofrecían sacrificios o iban en procesión religiosa constituían temas frecuentes, plasmados sobre un fondo rosa pálido, avivados con una minuciosa atención a las expresiones faciales, un habilidoso tratamiento de las ropas casi transparentes y un sutil colorido y sombreado.

Otro producto del sur de Italia, la cerámica de Gnatia, se fabricó casi cien años después del 250 a. de C., probablemente en los mismos talleres que la apuliana. Los vasos eran más pequeños, hechos a imitación de formas metálicas, pintados de negro con diseños blancos, rojos, púrpura o amarillos en la parte superior. La decoración estaba limitada a una gama restringida de patrones foliares, con escenas figurativas ocasionales. En la misma Grecia la cerámica de la costa oeste era similar, con un pequeño repertorio de patrones naturalistas y abstractos.

Probablemente perduró hasta el siglo I a. de C. sobre una amplia área del Mediterráneo oriental, siendo manufacturada quizá en Pérgamo y Alejandría, así como en las ciudades de Grecia continental.

La cerámica de Hadra, fundamentalmente utilizada para urnas de cenizas en los cementerios de Alejandría y probablemente hecha en dicha ciudad durante la segunda mitad del siglo III, pone de manifiesto un efecto diferente: la decoración en color sobre la superficie blanca o pálida del vaso. Un estilizado follaje, guirnaldas, animales fantásticos y patrones abstractos sobre los temas más comunes, dispuestos con parquedad en bandas, sobre todo en el cuello, el hombro o en la parte superior de la panza.

Otro método de decoración de vasos de barro adquirió cierta popularidad como imitación barata de la obra en metal: la adición de ornamento moldeado. Algunas veces era simple (una corona de laurel en torno al cuello del vaso, por ejemplo), pero de vez en cuando se utilizaba para toda una escena figurativa completa. Durante los siglos III y II adquirieron gran importancia los recipientes megáricos, que se hacían, a pesar de su nombre, en muchos lugares. Eran negros o marrones, con decoración en relieve, bien moldeados al mismo tiempo que el vaso, bien estampados por separado y aplicados luego sobre él. Además de los motivos y patrones de plantas, había composiciones figurativas muy elaboradas, entre ellas una interesante serie del siglo II que ilustra relatos de origen literario.

Conclusión.—Sobre toda una amplia área, el período helenístico fue una época de cambio. Artistas y artesanos vivían y trabajaban en un mundo de nuevas organizaciones políticas, nuevos contactos culturales y nuevas oportunidades económicas, un mundo que inevitablemente condicionaba sus productos desde lo más elaborado y costoso hasta lo más pequeño y más humilde. El individuo era ahora lo más importante; los monarcas requerían manifestaciones materiales de su poder, mientras todas las clases luchaban por mejorar sus niveles de vida, y no eran los menos ricos mercaderes que deseaban vivir con todo el lujo que su dinero pudiera comprar. En todas partes la gente manifestaba un interés nuevo y entusiasta por la vida humana, particularmente en sus aspectos más pintorescos; incluso las ideas religiosas tradicionales y los temas mitológicos fueron reinterpretados en términos personales. Tal enfoque sobrepasó bastante los límites cronológicos del período helenístico; su influencia sobre el arte subsiguiente, especialmente el romano, fue tan extensa como profunda.

Para mayor información:

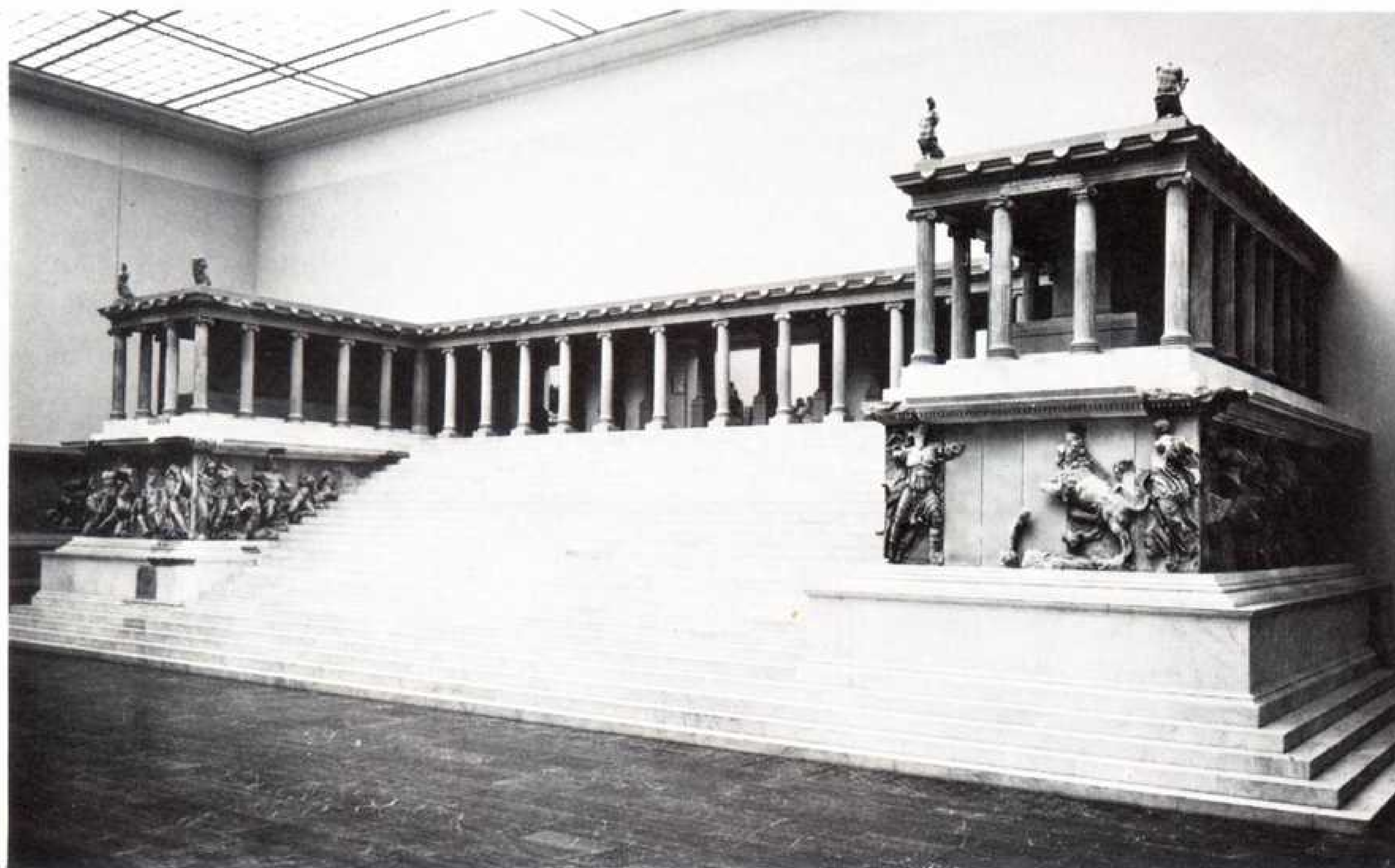
Charbonneaux, J.: *Hellenistic Art* (Londres, 1973). Havelock, C. M.: *Hellenistic Art* (Londres, 1971). Tarn, W., y Griffith, G. T.: *Hellenistic Civilisation* (Londres, 1966). Webster, T. B. L.: *Hellenistic Art* (Londres, 1967). Charbonneaux, Jean: *Grecia helenística* (Aguilar, Madrid, 1971). Bianchi Bandinelli, Ranuccio: *Del Helenismo a la Edad Media* (Akal, Madrid, 1981).

EL GRAN ALTAR DE PÉRGAMO

La reconstrucción de la fachada oeste muestra parte del Gran Friso, salvada de las fortificaciones bizantinas y de los hornos de cal del siglo XIX. Para contribuir a la comprensión de la batalla que se extiende por toda la anchura, las figuras llevan nombres; los de los gigantes por debajo del friso y los de los dioses por encima.

Las figuras del Gran Friso, mayores que el tamaño natural (2,3 m.), están talladas en relieve extremadamente alto, y proyectan intensas y dramáticas sombras. En el grupo principal aparece el poderoso Zeus arremetiendo con la égida en torno a su brazo izquierdo y, originalmente, un rayo en su mano derecha. Porfirión, de pies de serpiente, lucha cerca; su musculosa espalda contrasta con la visión frontal del joven gigante que, junto a Zeus, se derrumba agarrándose el hombro derecho herido y en la agonía se abultan las venas de su brazo.

A la derecha de Zeus aparece caído otro gigante, con un muslo taladrado por un rayo. La angustia de su rostro de perfil se ve reflejada en el semblante pleno del alado Alcioneo, con sus ojos profundos, la frente surcada y la boca abierta. Atenea, coronada por la revoloteante Victoria, le coge del cabello para separarlo de su madre Gea, la Tierra, quien se eleva con una súplica lastimera en cada trazo. La atención al detalle contribuye enormemente a la fuerza narrativa de la escultura. Artemisa, que aparece en túnica corta de cazadora, avanza hacia adelante, con uno de sus pies bellamente calzados puesto sobre un gigante muerto. Su perro muerde a un gigante con cola de serpiente, cuyo cuerpo luce abundante vello, y que se



Gran Altar de Pérgamo, tal como aparece en la reconstrucción del Museo de Pérgamo, Berlín Oriental.



En el friso sur: la diosa lunar, Selene.



Detalle del friso este: *de izquierda a derecha,* un gigante herido, Zeus, un gigante joven y Porfirión.



Detalle del friso oeste: Atenea coge por el pelo al alado Alcioneo.





En el friso este: Oro y la «bien calzada» Artemisa.

Una escena del friso interior: construcción del bote para Augea.

Arriba a la derecha: En el friso norte: Nix, diosa de la noche.

venga sacándole un ojo al animal. Para exagerar el poder y la intensidad del mordisco, el hocico del perro aparece alargado y el pelo del gigante se entremezcla con la melena del animal. Incluso los interiores de los escudos están cuidadosamente decorados, mientras la diosa lunar, Selene, cabalga sobre un paño de montar lanudo, muy diferente del liso cuero de su caballería. El tratamiento de la ropa ilustra claramente diferencias estilísticas entre los escultores del friso. Las ropas se hinchan y se elevan recalcando el movimiento de Zeus y Atenea o completan la alta figura de Apolo cuando se encarama sobre su oponente caído.

El friso interior, tan sólo de 1,5 m. de altura, colocado al nivel de los ojos, es de un género diferente, similar a una pintura, aunque probablemente nunca fue pintado por no estar terminado. En la escena que muestra la construcción del bote en el que Augea, hija del rey de Arcadia, tenía que ser abandonada a la deriva, por haber caído en la infamia al dar a luz a Télefo, cuatro carpinteros trabajan diligentemente, al parecer supervisados por la figura masculina de la izquierda. Arriba aparece la desconsolada Augea con dos sirvientes, a una escala más pequeña que indica un segundo plano. A la derecha, al pie de una forma rocosa sobre la que está sentada una ninfa, una muchacha aviva el fuego bajo un caldero de brea para calafatear el bote.

Mientras tanto, Heracles encuentra a su hijo amamantado por una leona en un paisaje rocoso y los observa, con la clava y la piel de león a su lado, la espalda apoyada en el árbol que señala el comienzo de este episodio.



Para mayor información:

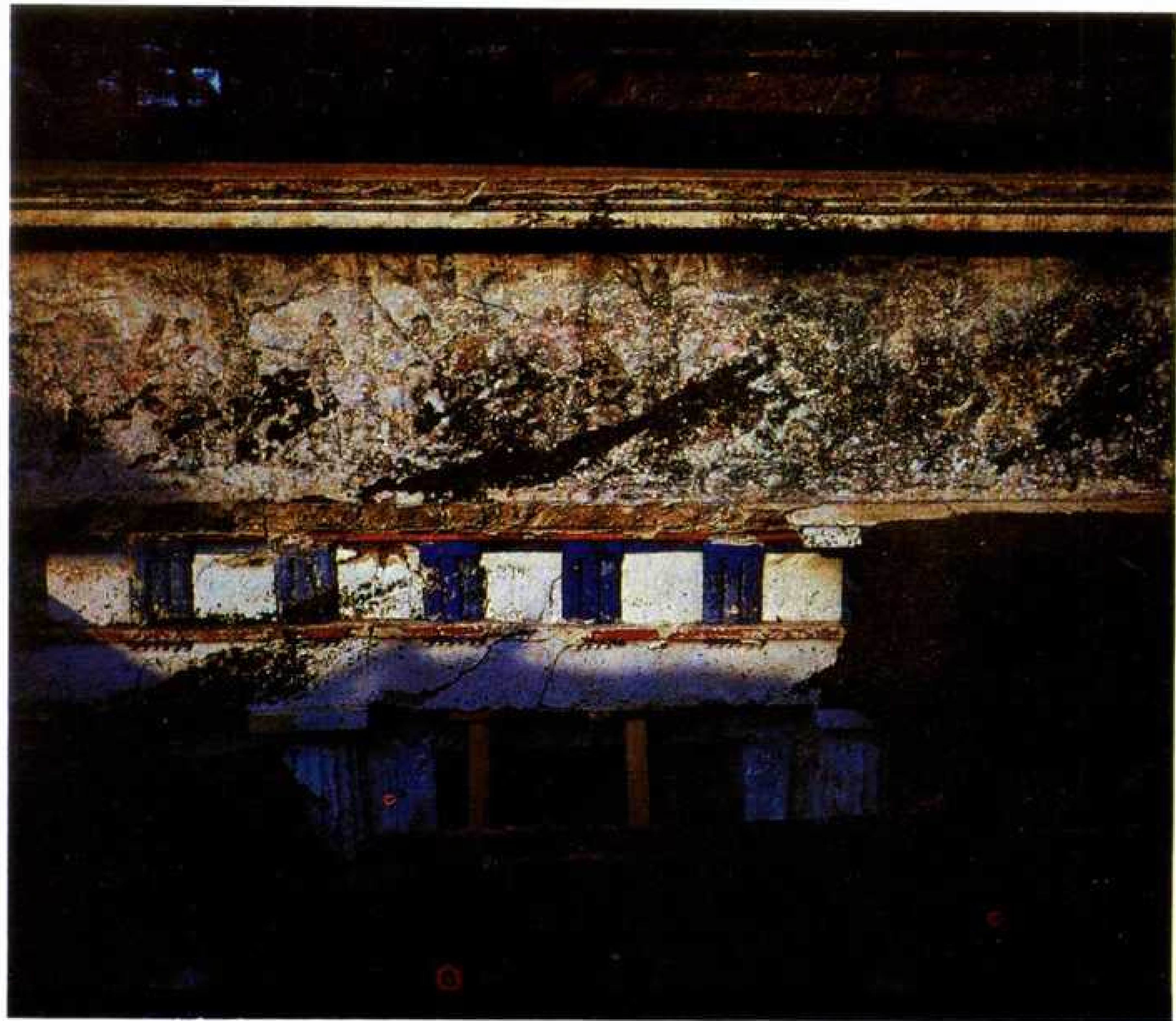
Bieber, M.: *The Sculpture of the Hellenistic Age* (Nueva York, 1961). Hansen, E. V.: *The Attalids of Pergamon* (Nueva York y Londres, 1971). Robertson, M. A.: *A. History of Greek Art* (Cambridge, 1975). Schmidt, E.: *The Great Altar of Pergamon* (Leipzig, 1962). Pijoan, José. *Summa Artis. Historia General del Arte.* Tomo V (Madrid, Espasa Calpe).

LA TUMBA DE FILIPO

El frontón este, parcialmente excavado, de esta tumba (*in situ* en Vergina; 350-325 a. de C.) posee un friso finamente pintado sobre su fachada dórica de luminosos colores. Cazadores armados con lanzas, algunos a caballo, persiguen animales salvajes a través de un paisaje invernal sugerido por árboles sin hojas, todo lo cual recuerda la obra de Filoxenos de Eretria (véase Arte Helenístico). A la sala principal de la tumba abovedada se entra desde la espaciosa antecámara a través de una puerta de mármol. Quizá debido al asesinato de Filipo en el 336 a. de C., que obligó a apresurar las obras, las paredes de la cámara interior están sin terminar, aunque la antecámara lleva yeso de alta calidad, y una tumba próxima presenta tres bellos murales, prueba de valor sin precedentes de la pintura del siglo IV.

Cerca del centro de la pared del fondo de la cámara interna se encontraba un sarcófago de mármol que contenía un cofre de oro, cuyo peso, incluido su contenido, era casi de 11 kilos. La parte delantera y los costados de este cofre estaban decorados con delicados patrones de flores y hojas realzados mediante rosetas aplicadas, algunas incrustadas con pasta de vidrio azul. Sus patas tienen la forma de garras de león, y en la tapa aparece una estrella de muchas puntas: el emblema de la familia real macedonia. Dentro estaban los restos calcinados de un hombre de cuarenta y tantos años, cubiertos por una corona de roble de oro. Filipo II, padre de Alejandro Magno, tenía cuarenta y seis años cuando fue asesinado.

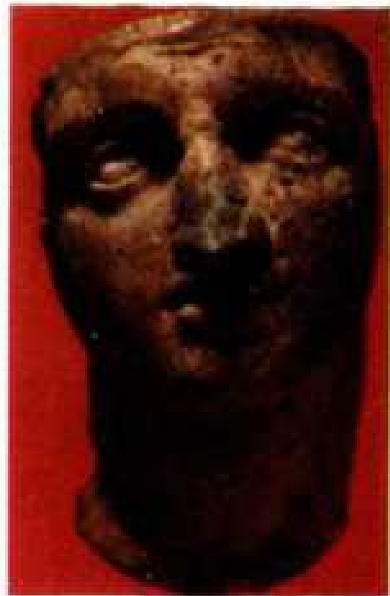
Un cofre similar, pero más pequeño y con una decoración más sencilla, el único que se conoce al margen del que acabamos de describir, apareció en un sarcófago de mármol en la antecámara. Contenía huesos envueltos en unas suntuosas ropas de oro y púrpura, cubiertos con una corona dorada, exquisitamente delicada, de ramas y flores. Una linterna de bronce perforada y decorada con una fina cabeza de oro y otros recipientes, fundamentalmente de bronce, junto con una esponja todavía flexible, rodeaban la gran cubierta circular de un escudo ceremonial de piel, ya desintegrado —ornamentado con marfil, vidrio de colores, oro y plata— en un marco de madera. A su lado aparecían dos pares de grebas y entre ellas se encontró el primer casco de hierro macedónico jamás hallado. A la derecha había una diadema circular ajustable de oro y plata, que a menudo se ve en retratos de reyes de Macedonia.



Friso este de la tumba.



Retrato de marfil identificado como Filipo. (Tamaño natural.)



Retrato de marfil posiblemente de Alejandro. (Tamaño natural.)



Jarra de plata; 25 cm. de altura.

En la antecámara había un par de grebas de bronce, cuya longitud desigual y diferente modelado quizá se deban a que Filipo fuera cojo. La decoración en relieve que presenta el carcaj de plata muestra el saqueo de una ciudad con escenas de ataque furioso y defensa desesperada. La elegante y sencilla jarra de plata hallada con otras vasijas de comparable factura hacia la pared norte de la cámara principal está excelentemente ejecutada, especialmente la pequeña cabeza repujada que aparece en la base del asa.

En la sala principal había fragmentos de marfil, cabezas, manos y pies de cinco figuras, quizá en un principio decoraciones de muebles de madera hoy descompuestos. Un retrato identificado como Filipo (que quedó parcialmente ciego en una batalla) muestra a un hombre maduro con barba y una profunda cicatriz sobre su ojo derecho. A otro, un rostro joven con la mirada dirigida hacia arriba, a veces se le ha identificado como el único retrato contemporáneo de Alejandro.

Para mayor información:

Andronicos, M.: «The Royal Tomb of Philip II, an Unlcoted Macedonian Grave at Vergina», *Archaeology* (Archaeological Institute of America), Vol. 31, Sept/Oct. 1978. Hammond, N. G. L., y Griffith, G. T.: *A History of Macedonia*, Vol. II, 550-336 BC. (Oxford, 1979). Kurtz, D. C. y Boardman, J.: *Greek Burial Customs*. (Londres, 1971). Ninos, K.: *Treasures of Ancient Macedonia* (Atenas, 1978). Hautecour, Louis: *Historia del Arte: de la magia a la religión* (Guadarrama, Madrid, 1963).

Ofrendas al fallecido halladas en el rincón sudoeste de la cámara principal.

Carjac de oro, y grebas de bronce de longitud desigual halladas en la antecámara, 38 cm. de longitud la de la izquierda, y 41 cm. la de la derecha.

Cofre de oro; 40 cm. de altura sin las patas.





X

ARTE ETRUSCO

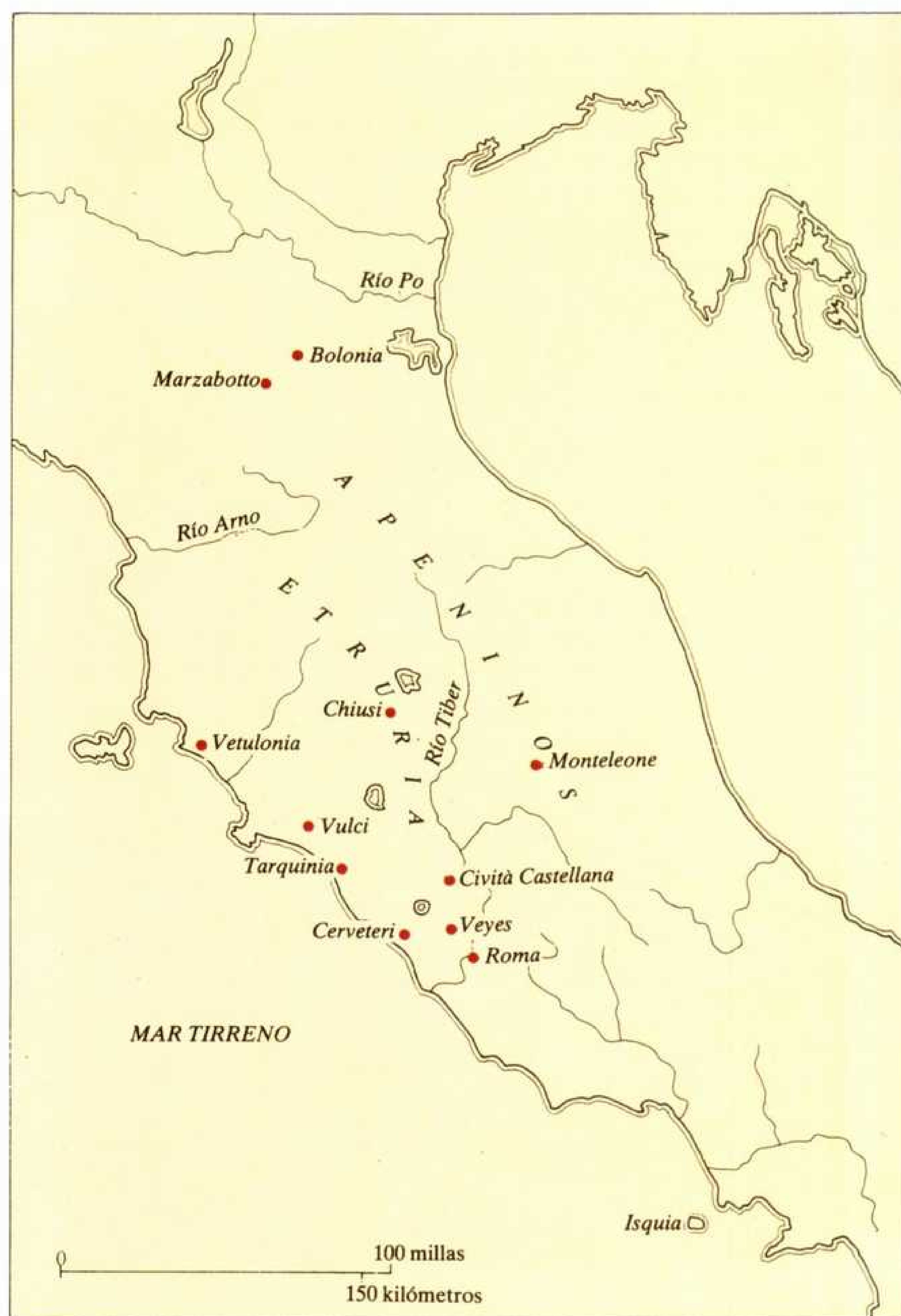


Amazonas luchando con un guerrero griego: escena pintada sobre un sarcófago de piedra etrusco de Tarquinia. Museo Archeologico, Florencia.

LOS etruscos habitaron la región italiana que está delimitada al norte por el valle fluvial del Arno; al este y el sur, por el río Tíber, y al oeste, por el mar Tirreno. Durante la antigüedad, a esta región se le llamó Etruria, y poseía grandes extensiones de bosques, rico potencial para el cultivo del agro y la explotación minera. Las afinidades étnicas y lingüísticas de los etruscos no están muy claras. Según asevera la tradición mejor conocida de la antigüedad, fueron un pueblo que emigró de la región occidental del Asia Menor, hacia el siglo XII a. de C. Hoy en día no hay ninguna prueba arqueológica firme que apoye esta teoría, pero el etrusco es una lengua similar a un dialecto que se habló una vez en la isla egea de Lemnos. Es posible que ambos idiomas fueran los restos de una antigua lengua mediterránea, o que los etruscos llevaran su idioma a Italia en fechas aún más remotas todavía.

Los arqueólogos llaman a la cultura de la edad del hierro de la antigua Etruria la «cultura de Villanova», empleando sólo el nombre de «etrusco» para el período posterior a c. 700 a. de C. Esta nomenclatura hace hincapié en una teoría que aún mantienen algunos especialistas, según la cual los etruscos llegaron a Italia en aquellas fechas. Pero existe un vínculo histórico de continuidad entre los siglos VIII y VII a. de C. en esta región italiana, y ahora se mantiene que la cultura de Villanova es la auténtica precursora de la civilización etrusca, aun cuando Etruria experimentó un notable cambio durante este período.

Los mercaderes fenicios y griegos, así como sus colonias respectivas, estuvieron presentes de manera señalada en el Mediterráneo occidental durante el Período Geométrico (*véase* Arte Arcaico) y ya habían entablado contacto con la cultura de Villanova hacia el año 800 a. de C. Después de esta fecha, los habitantes de la zona cultural de Villanova y sus sucesores, los etruscos, se vieron inducidos, poco a poco, a entrar en el flujo de la cultura mediterránea. Los griegos fundaron su primera colonia en Italia en la isla de Isquia antes del año 750 a. de C., y ya para el año 600 toda una sucesión de colonias griegas se asentaban a lo largo del litoral de la Italia meridional desde Nápoles hasta Tarento, así como en torno a las costas orientales de Sicilia. Los fenicios se mantuvieron firmes en el extremo occidental de la isla, frente a Cartago, en el continente africano, y también tuvieron colonias en la isla de Cerdeña. Los autores griegos y romanos mencionan unos cuantos acontecimientos primitivos acaecidos en la Italia central, pero los etruscos irrumpieron en la historia sólo durante el siglo VI a. de C. Ya para entonces, el sistema político de las ciudades-estado, con una estructura social y religiosa familiar en los siglos posteriores, se había consolidado. Reyes etruscos gobernaban Roma, y este mismo pueblo había fundado colonias en la región de la Campania, en la del valle inferior del Po y en la isla de Córcega. Éste vino a ser su período de mayor esplendor y poder, pero durante las postrimerías del siglo VI y comienzos del V a. de C. fueron expulsados de Roma y derrotados en mar y tierra por sus vecinos griegos. Durante los siglos V y IV a. de C., las flotas griegas solían hacer incursiones de saqueo contra las colonias etruscas situadas en el litoral. Al sur de Etruria, la joven República Romana iba creciendo en fuerza y poderío, mientras que al norte, los galos se habían asentado en el valle del Po, lanzando con asidua regularidad incursiones al sur de los montes Apeninos. Rodeadas de todos estos peligros, las ciudades-estado etruscas no lograron unirse de modo efectivo. La ciudad de Veyes (Veii) y otras más lucharon de forma intermitente en cruentas batallas contra Roma, pero ya para el año 280 a. de C. pasaron a ser, con toda probabilidad, ciudades aliadas sometidas a la República Romana.



Lugares mencionados en el texto.

Más tarde, los etruscos continuaron disfrutando de cierta modalidad de autogobierno, pero poco a poco se vieron asimilados dentro del mundo romano. En el año 89 a. de C. se les concedió la ciudadanía romana. A fines del primer siglo a. de C., su lengua había caído ya en desuso y su cultura se había fundido con la de la Roma Imperial.

Las doce ciudades-estado etruscas, número tradicional, eran perfectamente autónomas. Formaban una confederación, unidas entre sí por la lengua común y la religión (que siempre tuvo profunda influencia en Etruria), pero frecuentemente actuaban siguiendo sus propios intereses. En tiempos remotos sus ciudades estuvieron regidas por reyes, pero ya para el siglo V a. de C. el poder había pasado a manos de las adineradas y aristocráticas clases patricias. Esta estructura social y política ejerció una profunda influencia en el proceso del desarrollo artístico de Etruria, así como sobre el tipo de pruebas históricas y arqueológicas que han podido subsistir.

La individualidad de las ciudades-estado dio lugar a una fascinante diversidad de formas de arte locales. Los nobles eran mecenas generosos de las artes, y la costumbre etrusca determinaba que tanto los hombres como las mujeres de las

familias linajudas fuesen enterrados en magníficos sepulcros, rodeados por sus más preciadas pertenencias, algunas de las cuales han llegado hasta nuestros días.

Estilos del arte etrusco.—Los habitantes de la zona cultural de Villanova eran unos buenos artífices que sabían decorar su cerámica y sus bronces con diseños geométricos, y en algunas ocasiones, con escenas representativas de carácter primitivo. A lo largo del siglo VIII a. de C., comenzaron a copiar objetos que provenían de los mercaderes griegos y fenicios, pero, aun así, las formas clásicas tradicionales italianas permanecieron hasta c. 700 a. de C.

Durante los cien años siguientes, los etruscos alcanzaron un nuevo grado de prosperidad, fundado en su comercio exportador de minerales. Puesto que el arte griego estaba sujeto a la influencia de las culturas superiores del Mediterráneo oriental, objetos y artículos griegos del estilo orientalizante llegaron a Etruria junto con una serie de objetos exóticos procedentes del Asia Menor, las ciudades fenicias, Chipre y Egipto. Estos objetos fueron luego imitados en Etruria por unos artesanos que destacaron en la producción de artículos de estilo orientalizante (c. 700-600 a. de C.) para sus principescos señores.

La inspiración griega prevaleció en Etruria durante el Período Arcaico (c. 600-475 a. de C.); los estilos corintio, jónico y ático se turnaron en el dominio del gusto artístico de las ciudades-estado etruscas, donde los estilos de índole local eran muy diferenciados. Para estas fechas se introdujo la planificación de las ciudades, al tiempo que la arquitectura monumental y la pintura y la escultura de grandes proporciones se establecían como expresiones superiores del arte. La exuberancia del estilo arcaico refleja la confianza que los etruscos poseían en su propio arte, ya que ahora se encontraban en la cúspide del poder.

Una puerta de acceso etrusca, *Porto all'Arco*, en Volterra.



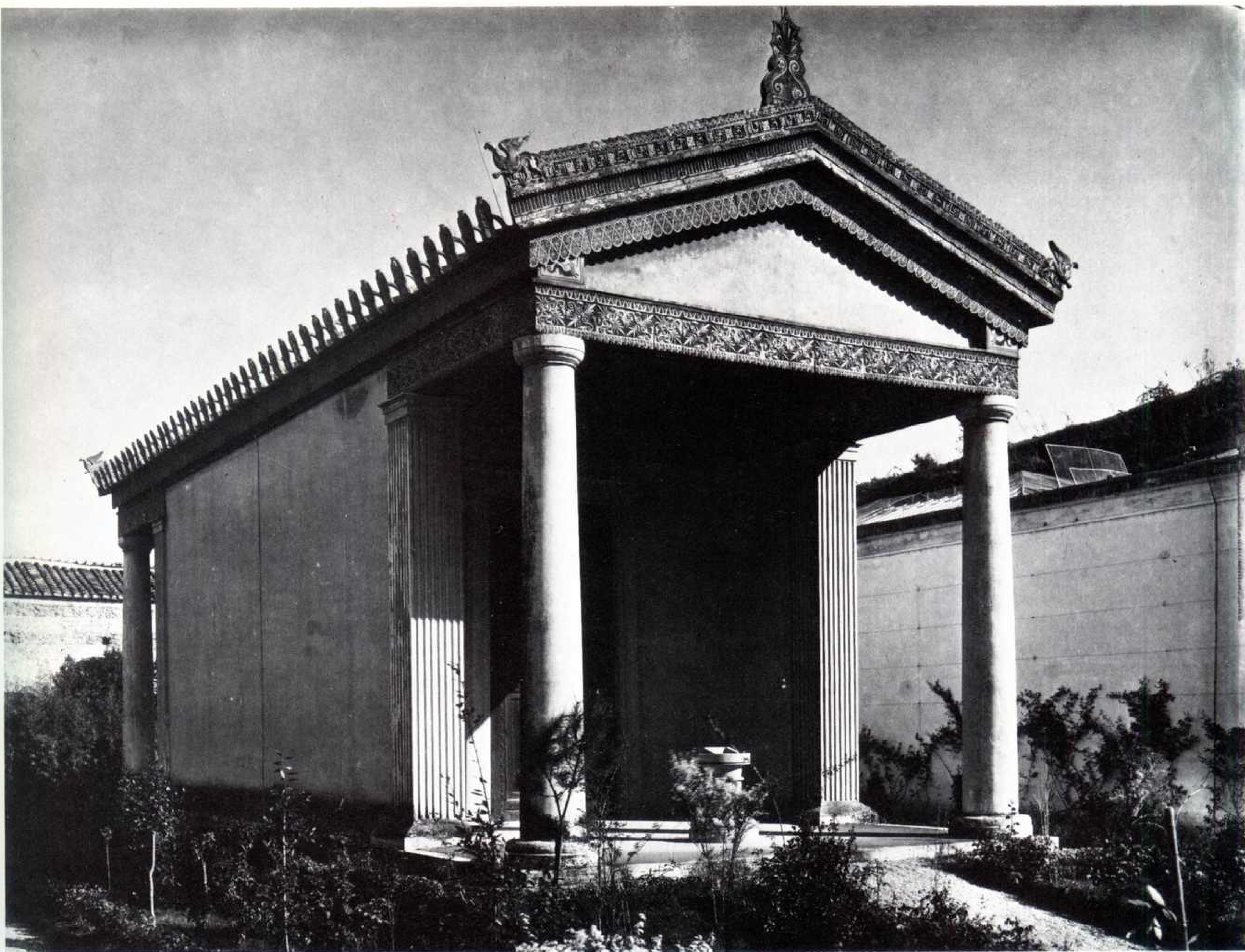
A medida que los griegos iban surgiendo vencedores de las guerras contra los persas, el estilo clásico fue haciendo su aparición en Grecia. Ya para esta época la civilización etrusca había comenzado a declinar. Se había producido un movimiento de retroceso en el flujo comercial con Grecia, y los etruscos mostrábanse remisos en aceptar el estilo clásico (c. 475-300 a. de C.). Las formas antiguas pervivían, y los artistas etruscos fueron harto reservados a la hora de adoptar el estilo, severo e idealizado, del arte clásico primitivo. Estos artífices se hicieron más receptivos frente al modo menos austero de expresión artística del estilo clásico posterior y hubo un resurgir esporádico en Etruria durante el siglo IV a. de C. Tras la muerte de Alejandro (año 323 a. de C.), la cultura griega se extendió en torno al Mediterráneo oriental y evolucionó hacia el elegante estilo helenístico (c. 300-siglo I a. de C.), que se esforzaba en expresar las emociones y en destacar las situaciones dramáticas. Roma se convirtió en la capital del mundo mediterráneo y contribuyó a aumentar el acervo cultural helenístico. Los etruscos, que ya no eran independientes políticamente, adoptaron este estilo, pero supieron mantener algunas de las características propias de su región.

A lo largo de los siete siglos que duró su expresión artística individual, los etruscos estuvieron siempre sujetos a la inspiración extranjera, principalmente la de los griegos. Por lo tanto, los principales estilos artísticos de Etruria reciben el mismo nombre que los de los griegos. Pero allí donde los estilos artísticos griegos se desarrollaron de una manera orgánica, reflejando su trasfondo histórico, social e intelectual, los etruscos aceptaron unas formas foráneas sin llegar a asimilar siempre su contenido íntimo. Resulta difícil encontrar en la historia del arte un paralelismo de esa constante manera etrusca de tomar prestado del arte griego, aun cuando no fueran imitadores vulgares. Los etruscos eran sensibles a la belleza de las artes visuales griegas y probaron ser unos artífices sumamente capaces. Utilizaron las formas artísticas griegas, sus estilos, sus temas e incluso sus detalles, pero mostrándose siempre hábiles a la hora de elegir, adaptando todos estos rasgos a las convenciones artísticas etruscas, con el fin de poder expresar mejor su propio sentido estético, con bastante frecuencia en el idioma cultural de una sola de sus ciudades-estado.

La arquitectura.—Los etruscos adoptaron para el trazado de sus ciudades el *emparrillado* de las colonias griegas de Italia, pero esta planificación ideal de las ciudades era difícil de imponer en las ciudades más antiguas de Etruria, que habían ido surgiendo de aquellas aldeas pertenecientes a la cultura de Villanova.

Un buen ejemplo de un trazado ideal es la colonia de Marzabotto, cercana a Bolonia, fundada hacia finales del siglo VI a. de C. Una calle principal discurría de norte a sur intersectada en ángulos rectos por tres calles más de una anchura similar a la primera, todas ellas flanqueadas por sendas alcantarillas de desagüe. Una cuadrícula de calles menores ocupaba el resto de la ciudad. Los edificios dedicados al culto religioso coronaban las colinas cercanas, y los cementerios estaban situados fuera de la zona habitada, lo que constituía una típica costumbre etrusca.

A lo largo de toda su historia los etruscos se manifestaron siempre muy preocupados por la vida ultraterrena. Muchos de sus cementerios eran auténticas ciudades para los muertos, y estos parajes aún nos resultan evocadores. Las tumbas difieren de uno a otro sitio y de un siglo a otro, lo que venía a depender, en gran medida, de la costumbre que prevaleciera en un determinado lugar, según se inhumaran o incineraran los cadáveres de acuerdo con el rito funerario.



Reconstrucción del templo etrusco de Alatri, situado en los jardines del Museo de Villa Giulia de Roma.

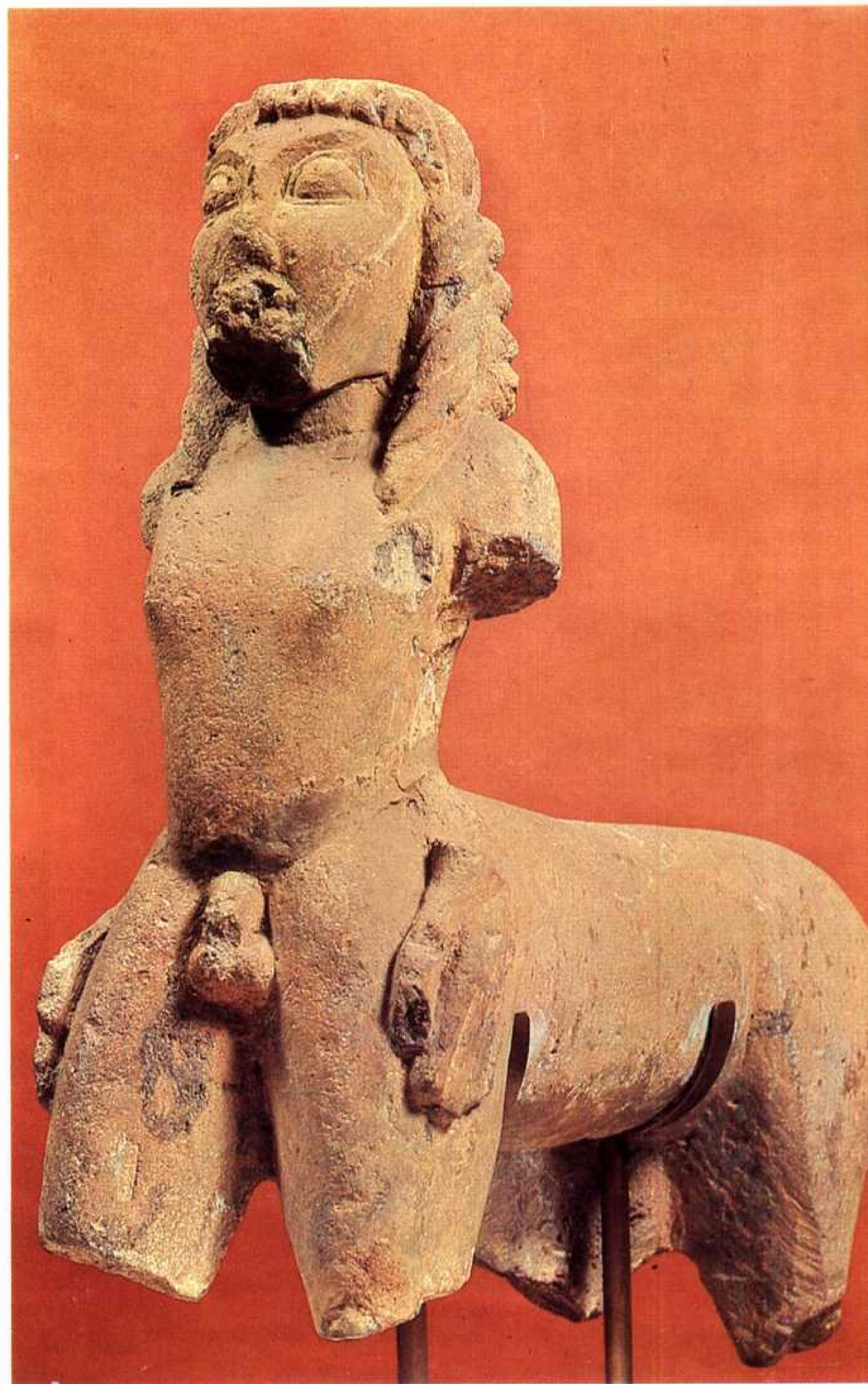
Algunas tumbas son cámaras horadadas y labradas en la misma roca, a las que se accede mediante unos escalones o una puerta que lleva un frontón tallado en la misma cara de la roca. Otras estaban construidas con bloques de piedra erigidos sobre el terreno o parcialmente enterrados, como los grandes túmulos cuyos basamentos circulares moldurados estaban recortados sobre la misma roca y llevaban unos aditamentos de mampostería. La mampostería solía utilizarse en las primeras épocas para construir bóvedas y cúpulas falsas, lo mismo que arcos vanos; las verdaderas bóvedas de cañón se llegaron a construir durante el Período Helenístico.

Las murallas primitivas de las ciudades estaban construidas con bloques cuadrados de piedra dispuestos en hilera de forma regular. Las murallas de épocas posteriores se edificaban al modo poligonal. Algunos relieves helenísticos muestran unas murallas de ciudades con torretas, almenas y puertas de acceso con arcos. Estos arcos en algunas ocasiones estaban decorados con cabezas humanas esculpidas en relieve, y los lienzos de las murallas de las grandes ciudades suelen ser los monumentos más llamativos en los yacimientos arqueológicos etruscos. Poco se conoce acerca de la apariencia exterior de las casas, aun cuando las fachadas de las tumbas y ciertas imágenes, en particular las halladas en algunas urnas cinerarias, es posible que reflejen su aspecto. Los ejemplos de que disponemos nos muestran los frontis, cada uno con atrio y columnas e indicios de un piso superior. Una urna cineraria del Museo Arqueológico de Florencia representa una casa de piedra con una bella portada de mampostería y arcos de entrada flanqueados por pilastras.

Sabemos más acerca de la planta de las casas etruscas. Los pobladores del período de la cultura de Villanova vivieron en chozas muy a menudo ovaladas. En Marzabotto, las casas estaban diseñadas siguiendo un trazado rectilíneo, pero de acuerdo con un plano uniforme, aun cuando algunas tenían aposentos agrupados en torno a un patio central, con un corredor que llegaba desde la calle. Las tumbas del siglo VI a. de C. reflejan un plano más complicado en las casas, con un corredor de entrada flanqueado a cada lado por una cámara y con un vestíbulo central que se abría sobre tres estancias posteriores. Las tumbas de épocas más recientes algunas veces tenían aposentos a cada lado del vestíbulo, disposición interior semejante a la de las casas de Pompeya. También tenemos pruebas de que en el vestíbulo o en el *atrium* había en algunos casos un lucernario, elemento arquitectónico conocido durante el Período Helenístico y asociado con los etruscos en la antigüedad. Muchas de las características internas de las casas están representadas por las tumbas, que a veces suelen verse pintadas de alegres colores. Las vigas se apoyan en columnas con capiteles de estilo dórico, o en ciertas ocasiones de estilo eólico, con algunos techos artesonados.

Las puertas de entrada tenían pesados dinteles y jambas inclinadas, mientras que otras disponían de fuertes marcos con goznes y manillas metálicos, y las ventanas eran rectangulares o arqueadas.
La arquitectura religiosa etrusca estuvo relacionada con las formas artísticas griegas, que modificaron, principalmente por lo que a la utilización de los materiales de construcción respecta, así como por lo que concierne al plano de las edificaciones, para que éstas pudieran ajustarse mejor a sus necesidades religiosas. Los etruscos, de forma característica, sólo utilizaron la piedra para construir la base o *podium* de los templos. Las paredes estaban hechas con ladrillos sin cocer (adobes) recubiertos de yeso, y las columnas, así como la viguería, eran de madera, que abundaba entonces en Etruria. Los elementos de madera de la superestructura expuestos a la intemperie estaban protegidos con placas de terracota. Junto con la infraestructura de piedra, las terracotas del templo han subsistido en buena parte y son la mejor prueba del aspecto original de los edificios etruscos.
De modo contrario a las formas arquitectónicas griegas, el *podium* de un templo etrusco ideal era casi cuadrado y se accedía a él mediante un tramo de escalones en su fachada principal. La mitad frontal del templo era un atrio bastante profundo, que solía tener dos hileras de cuatro columnas. Al fondo se encontraban tres estancias o *cellae,* cuyas puertas se abrían a los intercolumnios. También había un trazado diferente con una sola *cella,* dispuesta entre dos alas del templo y abierta hacia el frente. Las columnas estaban talladas, tradicionalmente, en madera, sin estrías. Los capiteles tenían equinos redondos y ábacos cuadrados, que recordaban la traza del orden dórico.
Las grandes vigas de madera y los aleros dan a los templos toscanos cierto aire de exceso de peso en la parte superior. Esto quedaba subrayado por los motivos decorativos en terracota de vivos colores. Las vigas horizontales estaban cubiertas de placas de terracota, a menudo con patrones repetidos en bajorrelieve, mientras que los extremos de las cumbreras y de las vigas del tejado llevaban placas de cerámica, en algunas ocasiones adornadas con altorrelieves. El techo estaba recubierto de tejas, y allí donde éstas se sobremontaban en los aleros, las uniones estaban tapadas por antefijas decoradas. Podían disponerse estatuas o acroteras sobre el remate triangular del tejado o sobre su arista, pero en contra de lo que hacían los griegos, los etruscos dejaron abierto el frontón, sin cubrirlo de esculturas, hasta la época helenística. Los etruscos edificaron también templos con una sola *cella* y con dos columnas. Los modelos de éstos y las fachadas de las tumbas nos demuestran que se utilizaron columnas estriadas y capiteles jónicos. Todavía se conoce poco de otros tipos de edificaciones públicas etruscas, aun cuando existen algunos ejemplos de plataformas de piedra, con bellas molduras (probablemente para celebrar en ellas el rito de los auspicios), así como de modelos de arcadas y torres exentas. Los primitivos puentes estaban hechos de madera sobre cimientos de piedra, mientras que durante el período helenístico se construyeron puentes de piedra con arcos.

La escultura.—Los habitantes de la época de la cultura de Villanova construyeron modelos de un sinfín de objetos familiares y estatuillas primitivas de barro y bronce. Sus figuras humanas tenían grandes cabezas de facciones poco definidas, con miembros delgados y separados, mientras que sus vivaces animales nos vienen a recordar algunas veces los tipos geométricos griegos.
Durante el período orientalizante llegaron a Etruria objetos de fayenza, marfil, metales preciosos, bronce y cerámica del


Estatua en piedra de un centauro, procedente de Vulci (Villa Giulia, Roma).

Mediterráneo oriental y Grecia. Algunos de estos objetos estaban tallados o modelados en redondo, mientras que otros iban adornados con bajorrelieves. Los artífices etruscos lo imitaron con entusiasmo, produciendo objetos profundamente decorados para el uso personal y doméstico. Representaban en ellos figuras de monstruos, seres extraños y figuras femeninas vestidas, que por regla general se representaban con formas de volumen compacto y que con frecuencia llevan detalles muy cuidadosamente observados. El repertorio extranjero era heterogéneo, y en algunas ocasiones se añadían temas itálicos para poder producir un estilo ecléctico orientalizante etrusco. En Chiusi, cierto tipo de escultura contemporánea pudo quizá obedecer a la inspiración artística local. Las cenizas de los muertos solían colocarse en vasijas con tapas que eran representaciones esquemáticas de cabezas humanas, aun cuando algunos ejemplos de éstas parecen querer plasmar rasgos individuales.
Hacia finales de este período, hicieron acto de presencia las esculturas de grandes proporciones. Las figuras sedentes de Cerveteri, delicadamente modeladas en terracota, son de unos 50 centímetros de alto (Palazzo dei Conservatori,



Un grupo de atletas luchando, en terracota, procedente de Cività Castellana y ahora en Villa Giulia, Roma.

Museo Capitolino, Roma; British Museum, Londres). Las estatuas de piedra originarias de Vetulonia, talladas en redondo de manera primitiva, alcanzan el tamaño natural (Museo Archeologico, Florencia). Hay estelas funerarias de piedra que tienen unas figuras en bajorrelieve o incisas, y una de ellas va acompañada de una inscripción en caracteres griegos adaptados a la lengua etrusca.

Es importante hacer notar la elección habitual de materiales para escultura hecha por los etruscos. En contraste con la tradición griega, solían guardar la piedra para sus monumentos funerarios, empleando principalmente la obtenida en la localidad. Apreciaban el bronce y lo utilizaban para las ofrendas dedicadas a las deidades, así como para fabricar utensilios de uso doméstico y objetos particulares, que solían alcanzar un alto grado de calidad artística. La terracota servía para las decoraciones arquitectónicas, los sarcófagos, las urnas cinerarias y las ofrendas votivas.

Nuevas formas de escultura llegaron a Etruria durante el Período Arcaico, lo que sirvió para desarrollar con celeridad la pericia de los escultores. Éstos siguieron los estilos helénicos, pero hay derivaciones locales. En Tarquinia se tallaron y esculpieron losas de piedra en bajorrelieve, algunas veces con temas de índole narrativa. En Vulci y en otros centros etruscos se erguían estatuas de piedra que representaban monstruos, animales y seres humanos junto a las tumbas, a modo de guardianes. Uno de los ejemplos más notables es un centauro (Villa Giulia, Roma). Este desnudo se deriva del primitivo estilo arcaico originario de Grecia, tiene una gran cabeza, ojos muy abiertos y miembros recios que se mantienen en una postura frontal carente de movimiento.

Al comienzo las figuras de bronce arcaicas era algo rígidas, con acento en las líneas verticales, pero pronto adquirieron nueva expresión y vitalidad. Aparecen estatuillas, fabricadas con moldes, de dioses conocidos y, para servir de adorno doméstico, hay, cada vez en mayor número, guerreros, atletas, bailarines y otras figuras de bronce, que podemos apreciar, con bastante frecuencia, en actitud móvil y vigorosa. Esta insistencia en detalles expresivos, tales como la cabeza o las manos, es característica de los etruscos, mientras que las líneas onduladas, las cabezas alargadas y los cuerpos rechonchos indican cierto regusto jónico.

Se repujaron láminas de bronce para decorar artículos de mobiliario y madera, como, por ejemplo, el magnífico carro votivo descubierto en Monteleone (Metropolitan Museum, Nueva York). También se hicieron obras de gran tamaño en terracota, de lo que hay notables ejemplos, como los sarcófagos de Cerveteri, en forma de lechos en los que se reclinan parejas de esposos sonrientes (Villa Giulia, Roma; Louvre, París).

Hacia mediados del Período Arcaico se dan decoraciones y motivos ornamentales sencillos de terracota. Las antefijas, con diversos diseños, se hacían en moldes. Algunas tienen cabezas rodeadas con pequeños motivos, mientras que otras nos muestran unas figuras completas. Los frisos en bajorrelieve repiten grupos de deidades o de hombres, así como vivaces jinetes. Sin embargo, las obras más renombradas son las composiciones en altorrelieve y las estatuas, trabajadas en redondo, que se colocaban en las techumbres. Los escultores, inspirados en los logros del estilo arcaico tardío griego, crearon unas figuras naturalistas, capaces de expresar tanto el movimiento como la emoción. Hay fuerza implícita en los grupos de guerreros combatientes, con sus detalles destacados por el color, de Cività Castellana, y en el Apolo procedente de Veyes se puede apreciar una amenaza latente (ambas obras se encuentran ahora en Villa Giulia, Roma). La escultura de Veyes ya era famosa en la antigüedad, y los romanos recordaban que Vulca de Veyes (único artista etrusco cuyo nombre conocemos) decoró un templo de Roma hacia finales del siglo VI a. de C.

Obras en estilo arcaico se realizaban en algunos poblados etruscos ya bastante avanzado el siglo V a. de C. Esto lo podemos apreciar mejor en los bajorrelieves de los sarcófagos, en las urnas cinerarias y en otros monumentos de la región de Chiusi o en las estelas de Bolonia (Museo Archeologico, Chiusi; Museo Archeologico, Bolonia). Su estilo es vivaz; el diseño, sencillo, y nos revela con frecuencia aspectos de la vida ordinaria.

El estilo severo de la escultura del primer Período Clásico griego no fue asimilado del todo por los etruscos, aunque su influjo les hizo interesarse más por la representación de la anatomía del cuerpo humano y aceptar cierta tendencia hacia la idealización. Una cabeza que forma parte de la tapa de una urna cineraria nos demuestra esta expresión de carácter impersonal, que es ejemplo de la asociación que hubo entre el estilo griego y la manera local de expresión artística (Museo Archeologico, Florencia). La evolución del estilo clásico en Etruria la podemos apreciar en una serie de estatuillas votivas fabricadas en terracota y bronce. Los hombres se encuentran desnudos o, cuando están vestidos, algunas veces llevan una capa etrusca o avíos militares, mientras que las mujeres, dignas y señoriales, van bellamente ataviadas. La imagen broncínea del dios Marte hallada en Todi, una de las pocas estatuas de bronce de gran tamaño que han llegado hasta nosotros, nos sirve para poder ilustrar el estilo clásico tardío de Etruria. Se trata de un agraciado estudio escultórico de un joven soldado pensativo, colocado en postura bien equilibrada, descansando su peso sobre una pierna (Museo Gregoriano del Vaticano, Roma). Muchas de las piezas domésticas de



El dios Marte, en bronce, hallado en Todi. Mide 1,23 metros de alto. Museo Vaticano de Roma.

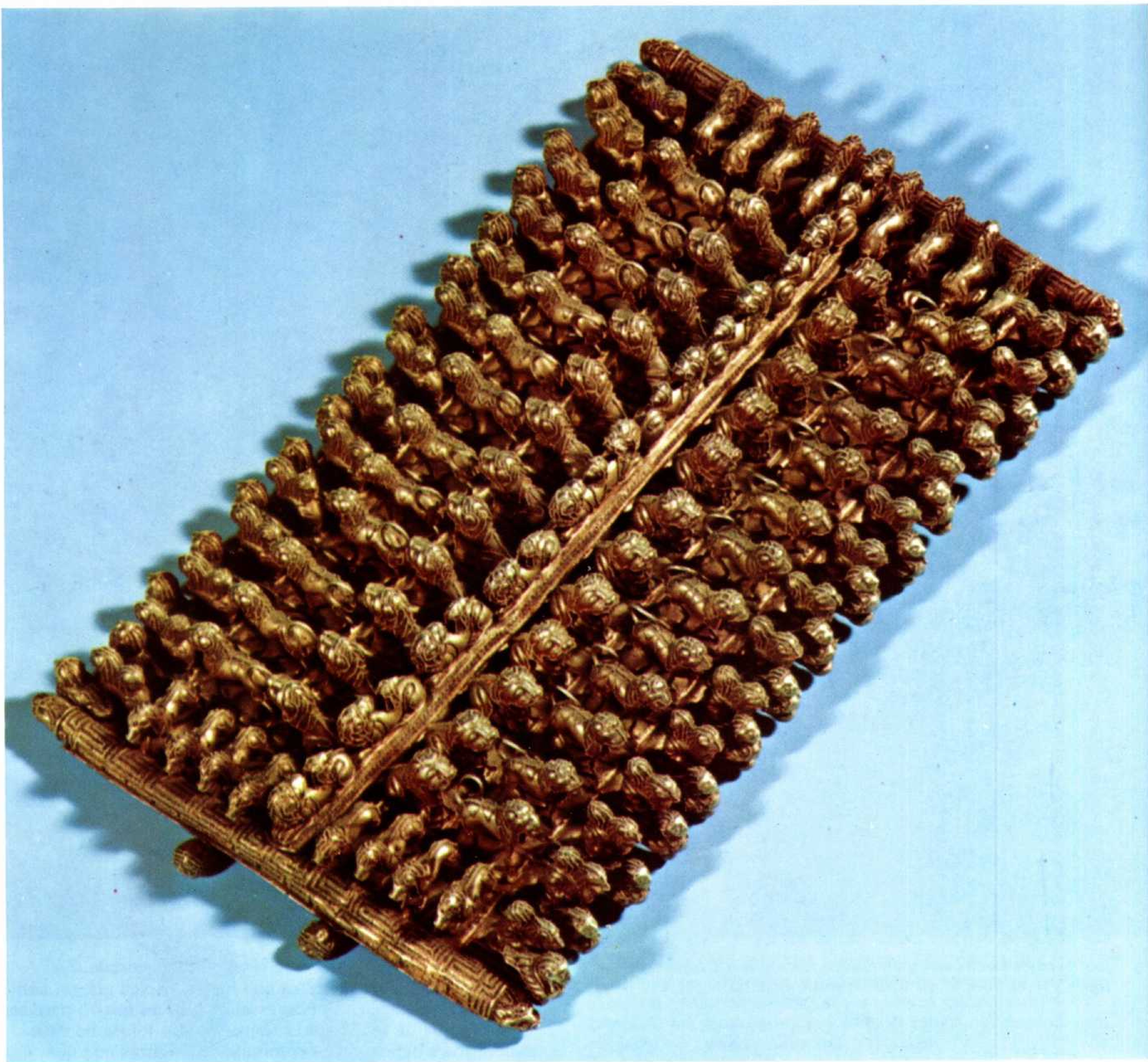
bronce de la época etrusca son de excelente calidad, así como los demás elementos que los acompañan, como las asas y los pies, formados por grupos bien ordenados de figuras.
Durante el período helenístico se produjo un resurgir del arte decorativo de los templos. El aspecto más importante durante esta época fue la profusión de esculturas que adornaban el frontón de los templos. Se llegaron a representar instantes y a recoger momentos de verdadera tensión, mientras otras figuras mostraban una postura dramática. Entre los bronces figuraban estatuillas de extrañas formas alargadas, con frecuencia sacerdotes, varones musculosos y elegantes mujeres. Algunas llevaban un vistoso atuendo y lucían sus joyas, mientras que otras van desnudas, sus pequeñas cabezas peinadas de manera muy elaborada, sobre unos cuerpos esbeltos.
Todavía en esta época se labraban sarcófagos de piedra en la región próxima a Tarquinia, mientras que en Chiusi se conservaba la elaboración de las urnas cinerarias y en Volterra se utilizaba el alabastro de la localidad para conseguir unos bellos ejemplares de urnas cinerarias (que ahora se encuentran en el Museo Guarnacci de Volterra). En muchas de estas piezas hay relieves que nos muestran episodios a veces violentos, tomados de la mitología griega, o escenas de despedida en las que los muertos parten rumbo a un mundo de ultratumba. Hay figuras reclinadas sobre las tapas o asas, algunas veces con rasgos exagerados, con aire de caricatura. Sin embargo, con bastante frecuencia suelen ser auténticos retratos con inscripciones que registran el nombre, la familia, la edad y los cargos ocupados por nobles etruscos difuntos.

La pintura.—Casi todas las grandes pinturas griegas han ido desapareciendo, pero aún podemos trazar el desarrollo evolutivo de su dibujo partiendo de los estilos de cerámica pintada. El arte gráfico griego ejerce una profunda influencia en las pinturas murales etruscas policromadas, que forman el grupo más nutrido de murales que todavía subsisten del mundo clásico prerromano. Estas pinturas murales han llegado hasta nosotros gracias a que las tumbas subterráneas de algunos centros etruscos estaban decoradas al fresco. Esta forma artística probablemente entraña un propósito religioso: perpetuar la eficacia de los ritos fúnebres al mismo tiempo que recrear el entorno familiar de la vida cotidiana en la morada de los muertos.
La tumba más antigua conocida con pinturas es la Tumba de los Patos de Veyes (Veii). Sobre las paredes encontramos unas zonas pintadas de rojo, amarillo y negro, sobre las que destaca una hilera de pájaros. Los colores y los dibujos nos recuerdan la cerámica de estilo subgeométrico del siglo VII a. de C. Escenas pintadas flanquean las puertas interiores de la Tumba de Campana, que también se encuentra en Veyes. Aquí no se tienen en cuenta los colores naturales ni tampoco las proporciones, y todo el espacio disponible está cubierto de motivos animales o florales.
En Cerveteri (la antigua Caere, ciudad etrusca cercana a Roma) hubo tumbas primitivas pintadas, y se han encontrado placas de terracota, tanto en la necrópolis como en la zona de edificaciones, lo que nos prueba que los edificios, tanto como las tumbas, tenían pinturas murales. Hay dos series de pinturas que son realmente notables, y ambas pintadas en colores negro, blanco y rojo purpúreo, sobre un fondo claro. De mediados del siglo VI a. de C. datan las cinco losas de Boccanera que nos muestran la influencia ejercida por la pintura de los vasos corintios. Nos presentan unas esfinges sedentes y otras figuras de pie, rígidas, unidas sólo por sus gestos (British Museum, Londres). Las líneas más onduladas y fluidas de las placas de Campana (Louvre, París) nos sugieren cierta influencia de origen jónico. El movimiento se incorporó entonces y las figuras se encuentran cuidadosamente relacionadas entre sí. Sean dioses o sean hombres, las figuras, los detalles del atuendo y su simbolismo son etruscos.
Desde mediados del Período Arcaico hasta el Helenístico, Tarquinia fue el mayor centro de pinturas funerarias. La técnica de la pintura al fresco fue la utilizada con mayor



Dos pendientes etruscos y un disco decorado con gránulos, de los siglos VII-VI a. de C. (British Museum, Londres.)

frecuencia, y las paredes talladas sobre la roca viva estaban cubiertas por una fina capa de estuco, mientras que los contornos se esbozaban o grababan. Los artistas solían rellenar de color estos contornos cuando aún el estuco estaba húmedo. Algunas de estas pinturas pueden verse todavía en las tumbas; otras se encuentran en el Museo Nazionale de Tarquinia. Las pinturas arcaicas tienen un plano bidimensional, y sus diseños están inspirados en las relaciones que hay entre las figuras y los colores empleados. Las cabezas están dibujadas de perfil; los hombros suelen mostrarse de frente y las piernas aparecen también de perfil. Los artistas rellenaban estos contornos con aguada uniforme, añadiendo luego algunos detalles en su interior. Luego se le agregaban los colores azul y verde a la paleta, y se empleaban distintas gamas de color. Las pinturas etruscas abundan en exuberantes motivos de vida, lo que refleja plenamente su seguridad propia. Los temas funerarios, tales como los banquetes y los juegos atléticos, se repiten, pero también hay otros aspectos de la vida cotidiana. Sólo la pared posterior de la Tumba de los Toros, que data de los años 540 al 530 a. de C., está totalmente decorada. La escena principal nos muestra una historia épica griega, aun cuando también hay motivos eróticos. En las cuatro paredes de la Tumba de los Augures, encontramos temas de ritos funerarios y deportes, así como algunas figuras que nos recuerdan el estilo contemporáneo de los vasos de figuras negras. La Tumba de la Caza y de la Pesca tiene unas escenas de la vida al aire libre, mientras que el personaje central de la Tumba de los Malabaristas atiende a una exhibición celebrada en su honor. La Tumba del Barón nos muestra un instante apacible de adoración o de bienvenida. Algunas de las tumbas del estilo arcaico o del clásico inicial nos enseñan escenas de banquetes en los extremos de los lienzos de pared, mientras que en otras laterales encontramos a los músicos y danzarines acompañantes, mostrando las artes escénicas por las que los etruscos ya eran famosos en la antigüedad. En la Tumba de los Leopardos hay dos figuras recostadas en cada uno de los tres reclinatorios, mientras que unos muchachos desnudos escancian vino. Las paredes laterales de la hermosa Tumba del Triclinio, de c. 470 a. de C., tiene unas bellas composiciones que representan a un tañedor de lira, a un flautista y a unas enérgicas danzarinas, realzadas por unos ropajes que subrayan el movimiento. Los dibujos nos muestran una calidad nueva que ya nos resulta familiar



Orfebrería etrusca: Un pectoral de oro del siglo VII a. de C. decorado con motivos ornamentales de influencia oriental, con formas de animales, proveniente de la Tumba Bernardini de Praeneste (Villa Giulia, Roma).

gracias a los vasos áticos de figuras rojas de comienzos del Período Clásico.
En estas fechas la costumbre de ornamentar las tumbas con pintura se había ido propagando, tierra adentro, hasta llegar a Chiusi y otros centros. En Tarquinia hay menos tumbas pintadas al estilo del Período Clásico, pero ya para el siglo IV a. de C. se llevó a cabo una evolución decisiva en el arte gráfico. El estilo del dibujo de la cerámica pintada y el del grabado en bronce evoca un espacio tridimensional, en el que las figuras superpuestas se presentan formando grupos completos; sus cabezas y cuerpos algunas veces muestran una postura de tres cuartos y de escorzo. Estas técnicas también se emplearon en gran parte en pinturas policromas, a las que se les añadían sombras y luces con las que denotar el volumen.
Los artistas también se preocupaban de buscar contrastes entre la luz y las zonas en sombra. La escena de un griego que pelea contra las amazonas de un sarcófago de Tarquinia (Museo Archeologico, Florencia) nos muestra la técnica clásica con respecto a la perspectiva y las tonalidades cromáticas. Puede que lo pintara un artífice griego que trabajó en Etruria.
Como acontece con otras formas del arte etrusco, podemos apreciar cierto aire de abatimiento y una preocupación por el hecho de la muerte en las pinturas de estilo helenístico de las tumbas etruscas. Aparecen cortejos de temibles demonios, acompañando con frecuencia al muerto hasta el mundo de ultratumba, poniéndose de manifiesto la idea de un juicio. Prevalecen, sin embargo, fuertes sentimientos familiares en aquellas pinturas como las que se encuentran en la Tumba de los Escudos de Tarquinia, en la que pueden

apreciarse sucesivas generaciones de personas que celebran un banquete.
El artista ha intentado expresar individualidad y aparecen nombres escritos junto a los mismos retratados. En ciertas ocasiones, se ve un sentimiento de orgullo ciudadano, como ocurre en la ilustración del rescate de algunos famosos prisioneros etruscos y la muerte de sus captores, o el retrato de tamaño natural de un noble que viste ropaje ceremonial, procedente de la Tumba François de Vulci (Museo Torlonia, Roma). Estas escenas nos recuerdan el sentido que tuvieron los propios etruscos de su glorioso pasado histórico y su indudable contribución al ritual romano.

Las artes menores.—En ausencia de objetos artísticos de madera, piel, tejidos y otros materiales perecederos, las artes menores de los etruscos deben ser juzgadas, principalmente, a partir de su cerámica y sus trabajos metalúrgicos.
La cerámica tradicional de la cultura de Villanova tiene formas características propias de la Edad del Hierro italiana: cocida al fuego, de colores marrón y negro, con motivos ornamentales incisos. Durante el siglo VIII a. de C., los etruscos comenzaron a copiar las formas, los materiales de suaves tonalidades y los diseños pintados en colores rojo y marrón de los objetos artísticos de importación griegos de estilo geométrico. Para el año 700 a. de C. los ceramistas locales ya estaban imitando los objetos de arte corintios de color amarillento, decorándolos con pinturas oscuras, que algunas veces representaban monstruos, animales u hombres procedentes del repertorio artístico orientalizante.
La principal contribución y aporte de los etruscos es una cerámica negra lustrosa, conocida mejor como la de los búcaros *(buccheri),* que apareció antes de que mediara el siglo VII a. de C. Algunas veces se seguía el modelo ofrecido por la cultura ceramista de Villanova, con motivos ornamentales grabados, aun cuando se fueron copiando cada vez más las formas de la cerámica griega.
Los griegos alababan el trabajo metalúrgico etrusco, en particular su trabajo en oro y bronce. El bronce se utilizaba para una gran diversidad de artículos, desde la joyería, pasando por las armaduras y los aparejos de las cabalgaduras, hasta llegar al mobiliario doméstico.
Las formas de la cerámica, especialmente la utilizada para escanciar el vino, se reproducían en bronce. En bronce se fabricaban calderos, coladores, candelabros, incensarios, braseros con todo su equipo y otros tipos distintos de artículos, adornándolos frecuentemente con finura. Las pertenencias particulares incluían los cascos de guerra para los hombres, los escudos, las armaduras y unos bellos artículos de tocador para las mujeres. Entre éstos había unas arquillas en los que se guardaban los peines, cajitas talladas para guardar los polvos, delicados frascos de perfumes y los pomos en que se conservaban bálsamos, así como la maravillosa serie de espejos de mano, con escenas de género y motivos mitológicos grabados por el revés.
Entre los objetos de lujo, encontramos ámbar y marfil tallados; el primero se utilizó principalmente en la orfebrería y el segundo en la confección de cálices, peines y arquetas.
El cristal policromado servía para hacer cuentas, broches y frascos de perfumes. Se cortaban y tallaban las piedras semipreciosas, utilizándolas en anillos y otras joyas. Se empleaban el oro y la plata para fabricar copas y jarros, pero sobre todo en joyería. La orfebrería etrusca es célebre por su gran calidad artesana, particularmente la de oro con técnica de granulación. En el siglo VII a. de C., las formas itálicas y los diseños orientalizantes se mezclaban en la joyería etrusca, pero más tarde se impuso el gusto helénico.


Búcaros *(buccheri).*

Los broches, alfileres, anillos, brazaletes, pendientes, zarcillos, diademas, hebillas y otras piezas estaban trabajados con exquisitez.

Conclusión.—Los historiadores modernos del arte han llegado a formular diferentes conclusiones acerca de los logros conseguidos por los etruscos en las artes visuales. Algunos han considerado que no eran más que unos plagiarios, que adoptaron las formas griegas con poca originalidad y escasa habilidad. Otros, advirtiendo cómo los etruscos educaban a sus vecinos itálicos, les han concedido un grado excepcional de sensibilidad y pericia artesana. Hay alguna verdad en ambos criterios extremos. Al carecer de una substancial tradición itálica en las artes visuales, los etruscos se tuvieron que inspirar en los estilos griegos a lo largo de los siete siglos que duró su desarrollo artístico independiente. Pero al faltarles el trasfondo histórico e intelectual que tenía el arte griego, los artistas etruscos algunas veces no supieron responder a los ideales griegos y sólo fueron capaces de producir un trabajo de pobre calidad, inaceptable en el ámbito del mundo griego. El arte etrusco no puede pretender parangonarse con el de Grecia, pero su mérito estriba en que sirve para distinguirlo de las culturas itálicas de su época y exige que se le juzgue de acuerdo con las normas griegas. Los etruscos fueron selectivos en la elección de precedentes artísticos griegos, y cuando sus artistas se ceñían a esos modelos con cuidado, conseguían aproximarse a los modelos helénicos. Cuando adoptaron las formas y los estilos griegos, pero los adaptaron a las convenciones y al gusto etruscos, los transformaron de forma sutil e incluso contribuyeron con nuevas formas de arte.

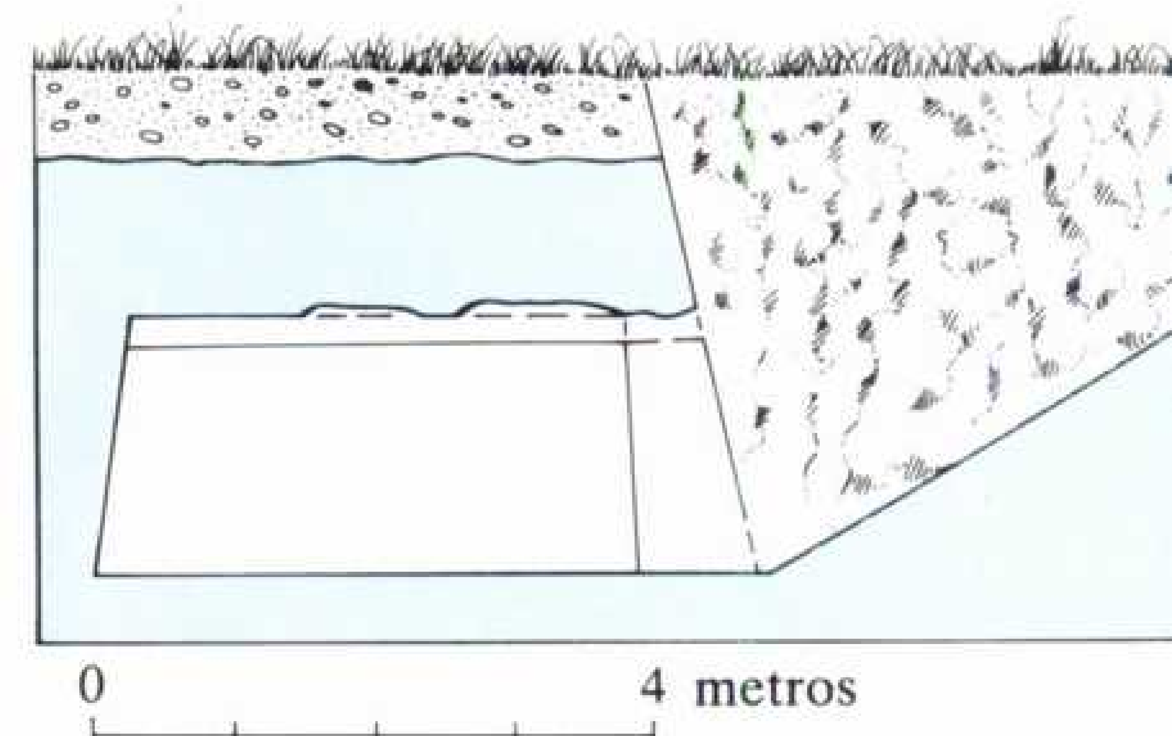
Para mayor información:

Boëthius, A.: *Etruscan and Early Roman Architecture,* Harmondsworth (1979). Coarelli, F.: (ed.) *Etruscan Cities,* Londres (1971). Haynes, S.: *Etruscan Sculptures,* Londres (1971). Herugon, J.: *Daily Life of the Etruscans,* Londres (1955). Moretti, M., y Maetzke, G.: *The Art of the Etruscan,* Londres (1970). Pallottino, M.: *Etruscan Painting,* Nueva York (1952). Pallottino, M.: *The Art of the Etruscans,* Londres (1975). Richardson, E.: *Etruscan Sculptures,* Londres (1966). Richardson, E.: *The Etruscans, their Art and Civilization,* Chicago (1964). Sprenger, M., y Bartolom, G.: *Die Etrusker: Kunst und Geschichte,* Munich (1977). Bianchi Bandinelli, Ranuccio: *Los etruscos y la Italia anterior a Roma* (Madrid, Aguilar, 1974). Briguet, M. F.: *Arte etrusco. Pinturas de Tarquinia.* (Barcelona, Gustavo Gili, 1962). Zschietzschmann, Willy: *El arte etrusco. El arte romano (Historia del arte universal,* tomo 6) (Bilbao, Moretón, 1968).

LA TUMBA DE LOS AUGURES

Cerca de la antigua ciudad de Tarquinia se encuentra el Colle dei Monterozzi, paraje en donde se halla un gran cementerio etrusco. Algún montículo que surgía en ocasiones, rodeado por una muralla de piedras de cantería, podía apreciarse todavía en el siglo XIX, y aún resulta posible encontrar algunos túmulos de tierra. Estos túmulos servían de remate a las tumbas etruscas. A éstas se penetraba a través de unas escaleras cortadas en la roca que conducían desde el exterior hasta las oscuras y frías cámaras funerarias bajo tierra. Unas cuantas de estas tumbas estaban adornadas con pinturas murales. La Tumba de los Augures es una pequeña cámara rectangular, cortada en la roca blanda, que nos recuerda una estancia con una techumbre en forma de cumbrera. Las paredes y el techo eran lisos, estucados y pintados al fresco. Las pinturas que subsisten conservan su vivo colorido, destacando el rojo como el color predominante. Las características arquitectónicas del techo están realzadas por el color; la viga central es roja y los laterales, caedizos, de color blanco. El espacio que hay en el frontón de la pared del fondo (opuesta a la entrada de la cámara) estaba cubierto por dos figuras de animales felinos que atacan a un ciervo, escena que ahora se encuentra muy deteriorada. Debajo de ésta hay una franja horizontal compuesta de bandas negras, rojas y blancas y, a continuación, el friso principal con figuras, que tiene un fondo de color blanco. Una franja roja se forma en el fondo, sobre el cual se recortan las figuras. Debajo hay una franja de color blanco y un rodapié de color negro, que llega hasta el pavimento. Estos elementos decorativos continúan en torno de toda la cámara y sirven para enlazar las escenas figurativas del friso. Tal como ocurre con otras pinturas murales arcaicas, el artista lo primero que hizo fue grabar a buril, o simplemente esbozar, las formas en color negro, separando algunas veces las zonas de los distintos colores, para rellenarlas luego con una aguada uniforme, añadiéndoles algunos detalles en el interior. Las figuras y los objetos están dibujados con poco aprecio por el sentido del espacio tridimensional, pero el artista se ha esforzado en ser realista y representar los detalles más significativos. El delicioso efecto conseguido se logra mediante el dibujo, de trazos firmes, de las líneas y la interrelación de figuras, unido todo al deseo de llenar los espacios contiguos, empleando para ello unos colores vivos y contando con la misma vitalidad de las escenas.

En la pared central del fondo podemos observar una bella puerta de acceso —el dintel, las jambas y el marco de la misma, en un vivo color rojo que contrasta con unas cabezas de clavos apuntando en color blanco—, lo que es posible que simbolice la puerta de entrada a la vida ultraterrena. En ambos lados hay hombres de pie en actitud doliente. Visten túnicas blancas y llevan capas cortas de colores negro y rojo y botas. Los espacios contiguos están ocupados por pinturas que representan plantas y un pájaro. Tres grupos de figuras, cada uno de ellos representando una escena por separado, pero todos ellos participando de los juegos o los ritos funerarios, aparecen sobre la pared de la derecha. A la izquierda se encuentra un muchacho vestido con una túnica blanca cubierta de lunares negros, que lleva un escabel portátil a sus espaldas, dirigiéndose hacia un hombre barbudo que lleva una túnica suelta, capa roja y botas, y que mira hacia atrás por encima del hombro. Estas figuras están relacionadas entre sí por los gestos. A sus pies, y entre éstos, se encuentra una pequeña figura en cuclillas, como agazapada, en actitud de profundo pesar, que lleva una prenda negra sobre la cabeza. A la derecha de este grupo se encuentra un hombre barbudo de pie, descalzo, que viste una capa negra y roja sobre la túnica, que sostiene una vara curva o *lituus* (lituo) en su mano derecha. Se pensó que esta figura podría representar a un augur o adivino, teoría que dio pie precisamente al nombre con que se denomina la tumba, pero en realidad esta figura representa a un árbitro. Éste mira y gesticula hacia dos fornidos atletas que luchan y que constituyen la figura central de este lienzo en pared. La actitud de ambos luchadores es tensa y vigorosa; se inclinan el uno sobre el otro, sus cabezas casi tocándose, sus puños trabados, como si estuvieran midiendo mutuamente sus fuerzas. El premio para el vencedor, una pila de recipientes de bronce, se encuentra colocado entre ellos; flores y pájaros que vuelan ocupan los espacios contiguos. A la derecha podemos apreciar una segunda pareja de atletas combatiendo. Un hombre enmascarado,



Corte transversal y croquis de la Tumba de los Augures.



La última figura de la pared a la izquierda: Un hombre enmascarado en actitud de emprender fuga precipitada.



En la pared de la derecha: Un muchacho portando un escabel plegable que se aproxima a un hombre. Una pequeña figura doliente se agazapa entre ambos.

La pared del fondo de la Tumba de los Augures: La puerta de acceso nos muestra a unos hombres afligidos y en actitud de duelo a cada lado.

En la pared de la derecha: Un árbitro, dos fornidos atletas y un hombre enmascarado.



con la palabra *Phersu* escrita junto a su cabeza y vestido con una corta túnica negra y un taparrabo rojo, sostiene por una traílla a un perro de aspecto maligno que ataca a un hombre con los ojos vendados y armado de una enorme clava. Esta escena, junto con la mayoría de las pinturas de la pared de la entrada y la de la izquierda, ha quedado lamentablemente dañada, pero la figura del extremo de la pared izquierda subsiste y nos muestra a un hombre enmascarado en actitud de emprender una fuga precipitada.

La Tumba de los Augures data de c. 530 a. de C., cuando la costumbre de adornar ya algunas tumbas con pinturas murales era algo que se iba convirtiendo en una práctica habitual en Tarquinia y los artistas eran capaces de expresarse en un estilo arcaico logrado y maduro que refleja las pinturas de los vasos griegos de figuras negras, técnica relacionada muy estrechamente con el arte ceramista etrusco contemporáneo. Para estas fechas, el arte etrusco se encontraba influido por el gusto helénico oriental o jónico, y es conocido que hubo artistas jónicos que se instalaron y trabajaron en Etruria. Es posible apreciar en las líneas flexibles y en las corpulentas figuras cierto aire de familiaridad y deleite en el estilo jónico de las pinturas de la Tumba de los Augures. El artista puede que haya sido de origen jónico. Estos elementos jónicos se encuentran mezclados, sin embargo, tanto con el tema en sí como con detalles de significado puramente local. Las figuras llevan ropajes etruscos; los escabeles plegables con incrustaciones de marfil eran bastante utilizados en Etruria; y el *lituus* era un símbolo etrusco de autoridad. Los juegos celebrados en honor del difunto incluían la lucha, deporte adoptado de los griegos durante el período arcaico, pero que también significaba la expresión de un rito más sanguinario.

XI

ARTE ROMANO



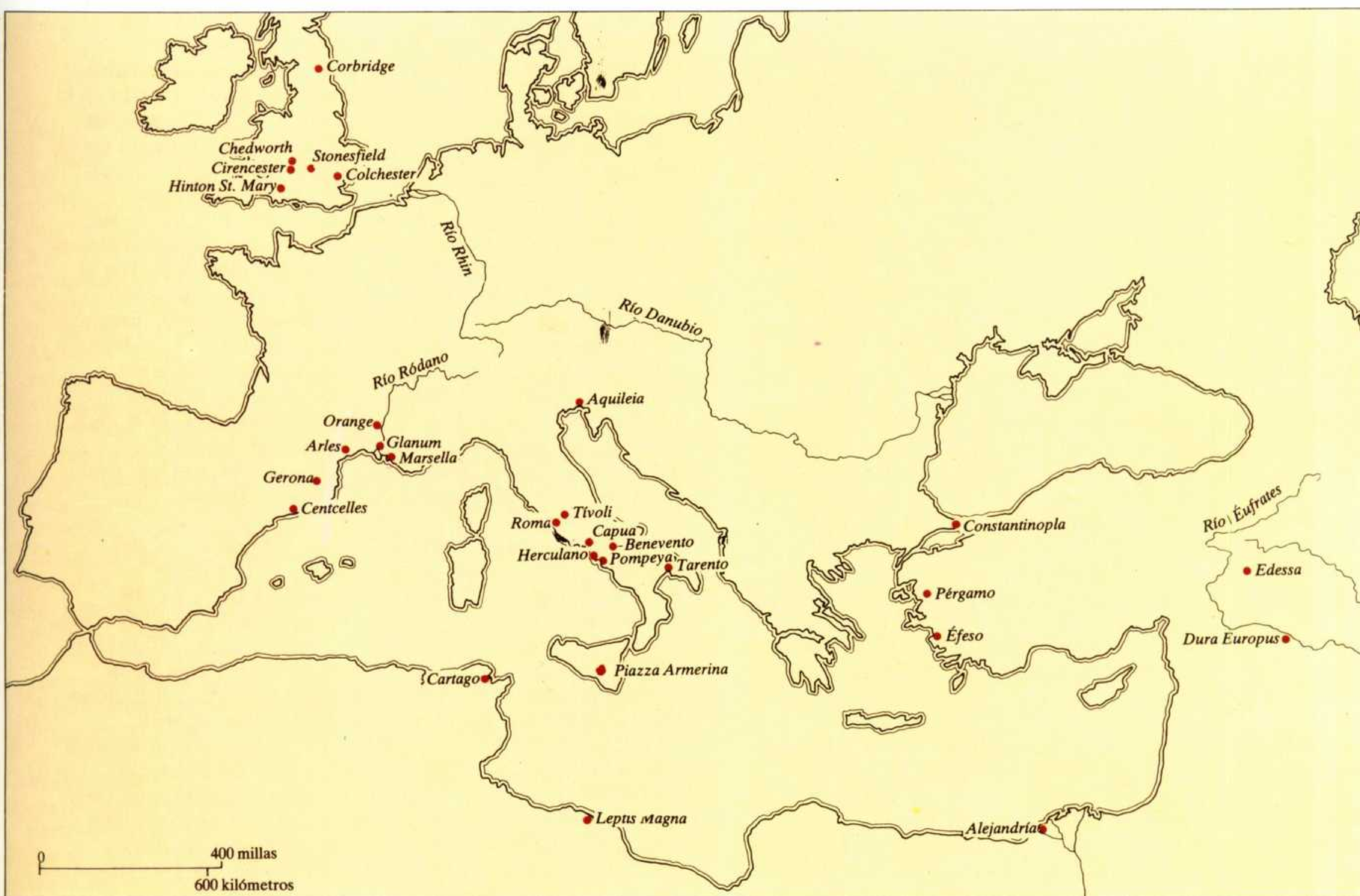
Estatuilla de bronce de un dios doméstico, adaptada de un prototipo helenístico; c. 31 a. de C.-14 d. de C. Ashmolean Museum, Oxford.

EN sentido estricto, arte romano es el arte de la ciudad de Roma, o por lo menos el arte realizado por o para los romanos. Sin embargo, esta definición es muy restrictiva e ignora los grandes logros culturales de la *pax romana.* Entre el siglo I a. de C. y el siglo IV de nuestra era, diferentes tradiciones, como la helenística, la itálica, la céltica, la berebere, la levantina y la egipcia, interactuaron y adquirieron una indeleble impronta romana, que las unifica y las diversifica a la vez. En el Bajo Imperio, los contemporáneos encontraron incongruente que aquél fuese regido desde Tréveris, Milán, Nicomedia o Constantinopla. En su famoso encomio, Rutilio Namaciano, aristócrata galo de principios del siglo V, escribió que, puesto que Roma había dado a los conquistados idénticos derechos al ponerlos a todos bajo sus leyes, había hecho «una ciudad de lo que había sido un mundo».

Muy a menudo no se comprende en toda su amplitud el carácter de los logros culturales de Roma. Hasta cierto punto esto es un legado de la tradición literaria romana. Cicerón (106-44 a. de C.), en su acusación contra Gayo Verres, en 73-70 a. de C. gobernador de Sicilia (y notorio ladrón de arte), comparó el amor de los griegos por las estatuas con la actitud casi indiferente del romano medio. Sin embargo, Cicerón era un gran *connoisseur* y helenista, cuya pasión por el arte no tenía nada que envidiar, sin lugar a dudas, a la de sus clientes griegos. Virgilio (70-19 a. de C.), en su poema épico, la *Eneida,* en el que pretende rivalizar con Homero, concede supremacía en las artes a los griegos; la misión de Roma era «imponer la paz, no abusar de los conquistados y vencer la arrogancia». Si la imagen que generalmente se tiene de la civilización romana acentúa sobre todo el poder de las legiones romanas, la crueldad de sus gobernantes y la vulgaridad y decadencia de su arte y de sus costumbres, esta reputación tiene su origen en escritores tan persuasivos (y parciales) como Petronio, crítico y satírico (fl. mediados del siglo I a. de C.); Séneca, poeta moralista amargo (c. 4 a. de C.-c. 65 d. de C.); Tácito, historiador y enemigo de las pretensiones de las dinastías julio-claudiana y flavia (c. 56-c. 115).

Sin lugar a dudas, algo hay de verdad en sus observaciones, si se divide la población del imperio rígidamente en «conquistadores» y «conquistados» y se toma el nombre de «romano» en su sentido más restringido. Sin embargo, esta excesiva simplificación no tiene en cuenta el papel de los ejércitos romanos en la difusión y protección de los estilos artísticos mediterráneos hasta los rincones más apartados del Imperio. Considérense, por ejemplo, los deliciosos relieves antoninos realizados por las legiones de Britania en el sur de Escocia para señalar el establecimiento de una nueva frontera (c. 143) o las características piedras sepulcrales que se tallaban en los talleres militares de casi todas las fronteras del Imperio. Al hablar así no se tiene en cuenta la moderación de gran parte de la arquitectura romana —el Mercado de Leptis, el pequeño templo circular de Tívoli e incluso los foros imperiales de Roma—, cuya eficacia proviene más de una hábil planificación, del emplazamiento

Lugares mencionados en el texto.



de los edificios en relación orgánica con los demás de su entorno y con el medio natural, que simplemente de su monumentalidad. Por más que Trimalción en el *Satiricón* haga un uso impropio del refinamiento, éste existe en la pureza de la mejor escultura, de la pintura, de la orfebrería, del labrado de la plata y del trabajo del vidrio. Cualquier estudio amplio del arte romano debe poner de relieve los lazos con la Grecia clásica y con la helenística, con una cultura manifiestamente activa y vital.

Una segunda dificultad para evaluar el arte romano se desprende de la propia naturaleza del clasicismo. Conocemos a los pintores de los siglos V y IV a. de C. por sus nombres, y sus innovaciones individuales han sido registradas en cierta medida por escritores contemporáneos como Plinio el Viejo (23-79) y Pausanias (fl. mediados del siglo II). Por desgracia, nuestras fuentes se muestran retrógradas en cuanto a sus actitudes. Plinio despacha el creativo período del Alto Helenismo (196-156 a. de C.) con una breve sentencia: «Entonces se detuvo el arte.» Juzgados de acuerdo con estos criterios, la copia y el *pastiche* fueron los únicos enfoques respetables, y por más que Pasiteles alcanzó fama como clasicista tanto en sus esculturas como en sus bajorrelieves, debe de haber sido duro para los artistas lograr reconocimiento. Las formas de representar el cuerpo humano, su musculatura y sus gestos habían sido aprendidas. Todo lo que restaba era combinar las figuras de un modo significativo, con disposición simétrica, como en el *ninfeo* de Herodes Ático en Olimpia (mediados del siglo II), o dramática, como en la gruta de Sperlonga (siglo I). Lo que los maestros habían llevado a la perfección no podía mejorarse. La copia era un trabajo artesanal, como acuñar o hacer zapatos, y al igual que en estas artesanías los productos de la copia fueron obra de hombres anónimos. Por fortuna, los artistas eran de distinta procedencia y contaban con experiencias muy diferentes; por ello no trataron la herencia clásica del mismo modo. Su desafío fueron las nuevas ideologías políticas, y esto los llevó a establecer una refinada tradición de relieves del Estado Imperial; las nuevas técnicas, y por ello desarrollaron las artesanías del mosaico y del estuco; las nuevas ideas religiosas, y por ello crearon el simbolismo de los diferentes cultos secretos y esotéricos.

El arte romano fue variado y no dejó de evolucionar en ningún momento. ¿Quién podría deducir el hierático simbolismo de la base del obelisco de Teodosio (390) en Constantinopla de los grupos de figuras vivas del *Ara Pacis*, ejecutados tomando como claro modelo el friso del Partenón? ¿Representan los pequeños mosaicos de las hornacinas de Herculano (siglo I a. de C.) algún preanuncio real de la gran cripta del siglo IV encontrada en Centcelles, cerca de Tarragona, mausoleo tal vez del emperador Constante, que murió en el año 350? ¿Hasta qué punto parece libre la pintura de la Villa de los Misterios de Pompeya (siglo I a. de C.) con respecto a la hilera de orantes de la casa iglesia de Lullingstone (British Museum, Londres; siglo IV a. de C.)? El arte del período romano no sólo sirvió de puente entre la Antigüedad y la Edad Media, sino que representa un período de logros sorprendentes por derecho propio.

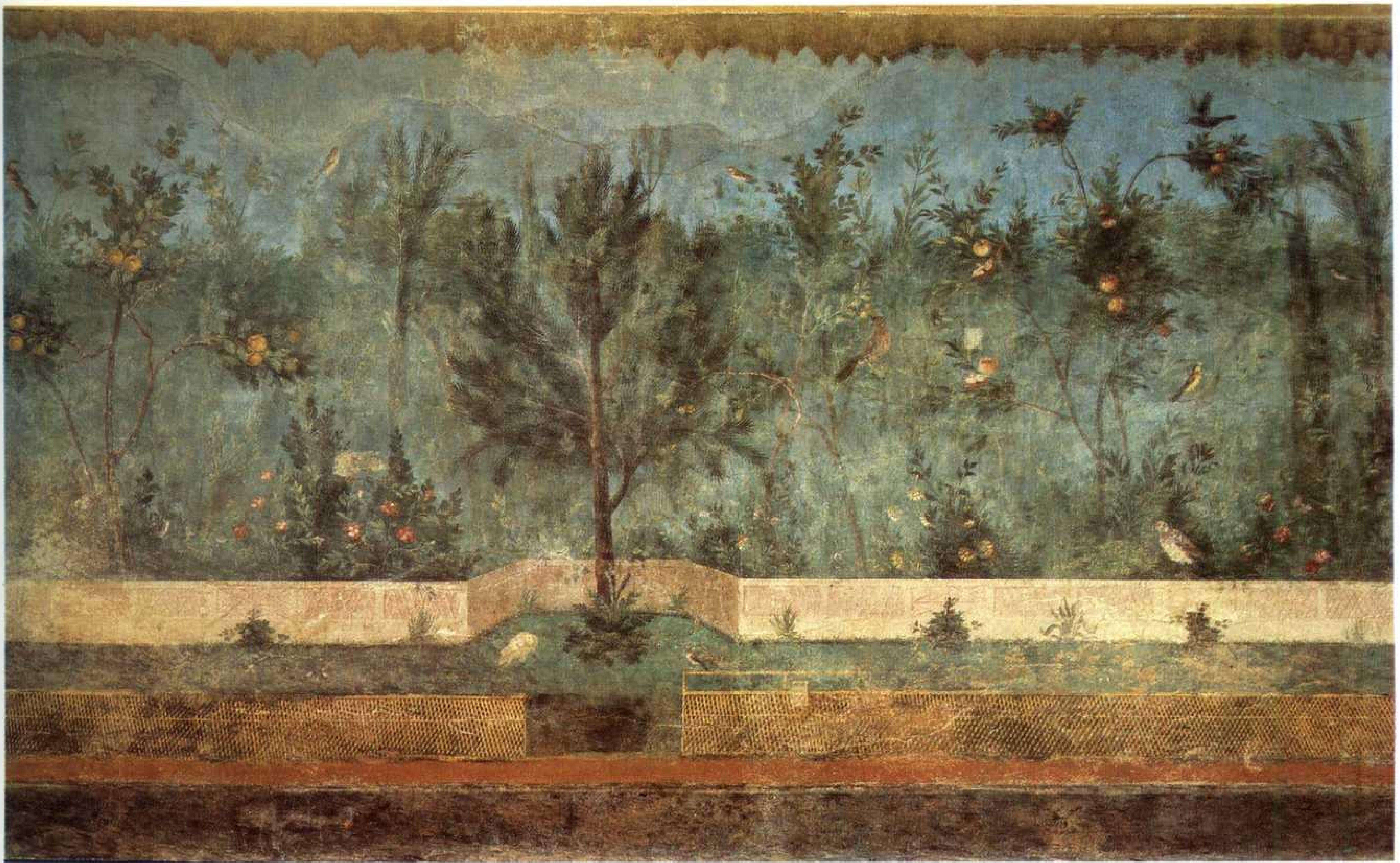
La República (c. 500-31 a. de C.).—El arte de la primera época republicana fue básicamente etrusco. El Lacio se encontraba entre los importantes centros de Etruria del Norte y del Sur y recibió la influencia de ambos. A comienzos del siglo V a. de C., Vulca, el gran escultor en terracota, natural de Veyes, fue llamado para que hiciese la imagen destinada al culto de Júpiter para el templo de la colina Capitolina. El enclave etrusco sureño cercano a Praeneste fue conocido por sus trabajos de fundición del bronce; un hermoso cofre grabado, la Cista Ficoroni (siglo IV a. de C.; Villa Giulia, Roma), lleva una inscripción latina sobre su asa: «Novios Plautios me hizo en Roma; Dindia Macolnia me dio a su hija». Antes de que Roma se convirtiese en una potencia mediterránea a comienzos del siglo II a. de C., experimentó ampliamente la influencia griega indirecta a través de Etruria. Esto no implica indiferencia con respecto a las artes: Fabio Píctor, de la renombrada *gens* de los Fabios y, como indica su nombre, pintor, decoró el templo de Salus (Salud) en el año 304 a. de C. La representación de una batalla y de escenas de un pacto procedentes de una tumba sobre el Esquilino pueden ayudar a que nos hagamos una idea de su estilo, un poco arcaico (c. 200 a. de C.; Museo Capitolino, Roma).

Sin lugar a dudas, el arte fue eminentemente práctico. Un famoso pasaje de Polibio (c. 200-post. 118 a. de C.) describe los ritos funerarios romanos:

«Colocan un retrato del muerto en la parte más alta de la casa, encerrado en un pequeño relicario de madera. El retrato es una máscara que se moldea con la mayor atención con el fin de conservar el parecido tanto en lo que se refiere a la forma como al contorno... Cuando muere un miembro notable de la familia, sacan las máscaras en la procesión funeral, poniéndoselas a los que se parecen más al muerto en aspecto y constitución.»

Esta atención a los rasgos del muerto es típicamente etrusca, lo que sugiere que el apego romano al verismo en la confección de retratos y la propia idea del busto retrato deben de ser de origen italiano, si bien muchas de sus formas se transformaron por el influjo de los nuevos materiales y de las nuevas técnicas del oriente helenístico. Un relieve del Museo Capitolino de Roma está tallado en el tosco travertino que se encuentra en la zona. Muestra los bustos de Blaesio y de su esposa Blaesia dentro de un marco rectangular. No se hizo intento alguno de modelar la parte superior de sus cuerpos, y sus cabezas son máscaras frontales semejantes a iconos, muy parecidas a las de las figuras reclinadas de los sarcófagos etruscos. Se observan las mismas caras redondeadas, de labios prominentes y (en el caso de Blaesio) de grandes orejas. El relieve data de c. 75 a. de C. Es similar a él en su diseño general, aunque tal vez 30 años posterior, la piedra sepulcral de L. Ampudio Filomuso, de su mujer y de su hija, actualmente en el British Museum, de Londres, pero señala un avance considerable en cuanto a la técnica. Las arrugas de la cara de Filomuso traen a la memoria un busto del Museo Torlonia, de Roma, que representa a un anciano, así como los retratos de las monedas de C. Ancio Restio (c. 46 a. de C.).

La estructura más integrada de estas cabezas surge del contacto con el mundo griego, cosa que demuestra la observación de la cabeza de un sacerdote del ágora de Atenas, en quien las huellas de la vejez están tratadas con la misma dignidad y sencillez que las que presenta el busto del Museo Torlonia. Además, muchos de los retratos de la última época de la República en Italia fueron realizados sin lugar a dudas por escultores inmigrados. En lugar del travertino de mala calidad, usaban mármol, que permitía al artista modelar con mayor precisión que hasta entonces. Las tradiciones nativas no se olvidaron nunca; una estatua de la era de Augusto que se puede ver en el Museo Capitolino de Roma representa a un romano con los bustos de dos antepasados, como si estuviera participando en la ceremonia funeraria descrita por Polibio. Se comprueba fácilmente la



Frondoso jardín silvestre: pintura del Segundo Estilo de la Villa de Livia en Prima Porta; altura, 3 metros. Museo de las Termas, Roma.

fuerte influencia helenística en los paños y en la cabeza de la figura, pero el tema es innegablemente romano.
Dos relieves, posiblemente del mismo monumento (el Altar de Domicio Ahenobarbo), pero sin lugar a dudas de la misma época, muestran que en la Italia de mediados del siglo I hubo al menos dos estilos en boga. El relieve que se encuentra en Munich (Staatliche Antikensamlungen) muestra el casamiento de Peleo y Tetis en una marina danza en honor de Baco; la obra tiene reminiscencias de Asia Menor. La otra losa, que se encuentra en el Louvre, París, representa a un oficial romano en actitud de tomar un censo y un sacrificio de estado, en el prosaico estilo verista de la pintura del Esquilino. Si los gestos de las figuras —magistrados, soldados y sacerdotes— parecen estar un poco envarados, se debe a que representan el primer escalón hacia el dominio del relieve histórico, que apenas se alcanzó un siglo más tarde en el *Ara Pacis*.
El arte de la pintura estaba bien arraigado en Etruria, así como en las ciudades griegas de la Magna Grecia. A pesar de la existencia de una tradición local que se resume en la pintura sepulcral de Esquilino y que se deduce de las descripciones literarias de los paneles que se pintaban para conmemorar los triunfos militares, la línea maestra del desarrollo pictórico en el último período de la República procede del mundo helenístico. Ya en el siglo IV a. de C. se empleaban en Atenas y en Olinto los relieves de yeso basados sobre formas arquitectónicas, tales como cornisas o revestimento de muros imitando mármol. El estilo de mampostería se hizo popular a todo lo largo y ancho del mundo helenístico, por ejemplo en Pérgamo, Delos y en las ciudades del sur de Italia. En Campania, donde se encontraron elaboradas composiciones arquitectónicas en la Casa del Fauno, de Pompeya, y en la Casa Samnita, de Herculano, se le suele llamar Primer Estilo Pompeyano.
El potencial decorativo de estas paredes era, sin lugar a dudas, limitado y con frecuencia se centró la atención sobre los pavimentos decorados con elaborados mosaicos policromos. También éstos ponen de relieve los orígenes griegos de la decoración romana de Campania, ya sea en el caso del pavimento de la gran Batalla de Isso, procedente de la Casa del Fauno (Museo Archeologico, Nápoles) basado en una pintura de Filoxeno de Eretria (fl. finales del siglo IV a. de C.), como en el caso de Dióniso alado sentado a lomos de un tigre enfurecido, emblema de la Casa de Dióniso, en Delos. Uno de los mosaicos más famosos de Pompeya (Museo Archeologico de Nápoles) muestra un grupo de músicos errantes y explota la maestría del último período helenístico en escenas de género. Está firmado por Dioscúrides de Samos (fl. comienzos del siglo I a. de C.) y no cabe duda de que es de inspiración oriental, tanto si Dioscúrides era residente en Italia como si exportaba pequeños pavimentos ya compuestos desde las islas griegas.
Aproximadamente a partir del año 70 a. de C. se hace evidente un cambio de gran importancia en el diseño interno, pero debido a la falta de ejemplares fuera de Italia no es posible saber si el Segundo Estilo se originó en Italia o es el resultado de influencias externas. Como quiera que Roma era en ese momento el centro más importante del mecenazgo artístico del Mundo Antiguo, hay numerosos puntos a favor de la primera posibilidad, si bien muchos de los artistas involucrados eran sin lugar a dudas griegos.
El Segundo Estilo fue una consecuencia lógica del Primero. En lugar de que la habitación quedase encerrada por bloques que imitaban piedra, una utilización habilidosa de la perspectiva creaba un mundo de distantes paisajes, que permitía dar rienda suelta a la imaginación. En la Casa del Laberinto de Pompeya, se vislumbra un *tholos* (pabellón circular) más allá del muro del jardín. *Tholoi* similares se pueden ver en el triclinio de la villa recientemente excavada



en Oplontis y en el cubículo de la villa de Publio Fanio Siníster, en Boscoreale, pinturas que ahora se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York.
Probablemente tenían un significado funerario y se las puede comparar con monumentos tales como el mausoleo de los Julios de Glanum, en Provenza, o el mausoleo llamado *La Conocchia* (la rueca) en Santa maría Capua Vetera. En Boscoreale, la pared de la habitación contiene fantasiosas representaciones de edificios, así como paisajes campestres y escenas de jardín que introducen una sensación de espacialidad. Sin embargo, la presencia de los llamados «jardines de Adonis», tiestos rotos en los que crecen hierbas, sugiere que el propietario tenía interés especial en el mito de Adonis y en las ideas de reencarnación relacionadas con él.
Este tema está tratado en una habitación dedicada al culto decorada con pinturas, algunas de las cuales están ahora en Nueva York (Metropolitan Museum) y otras en Nápoles (Museo Archeologico). Las figuras, audazmente pintadas sobre un fondo rojo, son, casi con seguridad, representaciones de Adonis y Afrodita (Venus), pero algunos detalles, entre ellos el escudo macedonio, sugieren que el fresco fue adaptado de un original helenístico.
La Villa de los Misterios, a las puertas de Pompeya, también cuenta con una habitación dedicada al culto, similar en su concepción general, y probablemente de la misma fecha (c. 40 a. de C.) que la que describimos arriba. En las cuatro paredes de la habitación, como si se tratase de un escenario, se realizan los preparativos para una ceremonia de iniciación; ésta acaba con un maravilloso detalle: Ignorancia tratando de flagelar a la neófita. Sin embargo, ésta se halla protegida por Iniciación y más allá de ella se puede observar una ménade que danza en éxtasis, simbolizando la afortunada conclusión de la prueba. Dióniso y Ariadna presiden la ceremonia. El culto de Dióniso (Baco) había logrado cierta notoriedad en la primera época de la República (c. 186 a. de C.), pero acabó siendo aceptado como parte de la religión romana, por cuanto aportaba una promesa de salvación.
No toda la pintura del Segundo Estilo es estrictamente religiosa. Un friso existente en el Museo Vaticano de Roma, que procede de una casa romana, representa escenas de la *Odisea*. Las figuras individuales se identifican por sus nombres (en caracteres griegos); es posible que el artista haya basado su obra sobre un pergamino ilustrado de la *Odisea*. Sin embargo, no existe nada a pequeña escala en los paisajes rocosos del País de los Lestrigones, la misteriosa casa de la hechicera Cierce o el horror casi medieval de las tribulaciones de los condenados en el Tártaro.
Tal vez la pintura más lograda de lo que nos ha llegado del Segundo Estilo sea el exuberante jardín silvestre pintado en una habitación del sótano de una villa emplazada en Prima Porta, cerca de Roma (en la actualidad las pinturas se encuentran en el Museo de las Termas de Roma). La casa fue construída en el segundo tercio del siglo I a. de C. por Livia, esposa de Octavio (conocido más tarde como Augusto) y la pintura puede fecharse, tal vez, alrededor del año 25 a. de C. En lugar de las vistas algo estilizadas del dormitorio de Boscoreale, da la impresión de que nos adentramos de repente en un jardín en el que crecen toda clase de árboles, arbustos y plantas de flores —laureles, adelfas, cipreses, membrillos, rosales, pervincas, amapolas— en exuberante profusión. Jardines reales que podrían haberse aproximado a la «ordenada selvatiquez» del de Prima Porta han salido a la luz en las excavaciones (por ejemplo la realizada en el Palacio de Fishbourne, Sussex, Inglaterra, de finales del siglo I, tal vez residencia de un magnate local llamado Cogidutnus). El virtuosismo de esta pintura tiene su contrapartida en la maestría con que han sido ejecutados los maravillosos bodegones que muestran cuencos con frutas, huevos, tordos, jarros de plata y paños en la Casa de Julia Félix de Pompeya (Museo Archeologico, Nápoles). Al igual que el fresco de Prima Porta, que revela un auténtico gusto de los romanos por la naturaleza, constituyen raros ejemplos de la inventiva romana que no parece remontarse a precedentes griegos. Los elementos moldeados de las paredes del Primer Estilo fueron llevados hacia arriba en el esquema decorativo de las habitaciones del Segundo Estilo, y en el último período de la República las lunetas y las bóvedas alcanzaron un alto nivel de perfección. En la Casa de los Grifos, de Roma (c. 70 a. de C.), una pareja de briosos grifos enfrentados ocupan una luneta, mientras que la otra llena un motivo arbóreo. El estilo de estos apliques recuerda la escultura decorativa ampliamente usada en esta época para el adorno de los jardines. Mayor originalidad se observa en las bóvedas de la Casa del Criptopórtico, en Pompeya (c. 40 a. de C.), que están enriquecidos con techos adornados con diseños en relieve de plantas, piezas de armadura y objetos relacionados con Baco. En estos techos se evitó la utilización de color (al igual que se hizo en los pavimentos contemporáneos adornados con mosaicos monocromos), de manera que la atención se centrase en las paredes.
Aunque el Segundo Estilo desplegó una ordenada y consistente tenacidad en la planificación, muy pronto dio lugar a una moda más auténticamente decorativa. En la bóveda de una habitación de la Casa del Criptopórtico pueden verse encantadoras parejas de animales situados uno frente al otro. Conceptos similares se encuentran en las paredes de la villa de Livia, en Roma, la Casa Farnesina, que tal vez sea ligeramente posterior a la casa de la Prima Porta. La unidad orgánica de las paredes acabó rompiéndose. Pequeñas pinturas sobre paneles fueron


Bodegón procedente de la casa de Julia Félix, Pompeya, Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Panel II del cubículo de la villa de Publio Fanio Siníster, Boscoreale; altura, 2,4 metros. Metropolitan Museum, Nueva York.

separadas unas de otras por elementos puramente decorativos que no revelaban idea alguna de función. El diseño de las bóvedas siguió el mismo esquema: paneles entre una imaginativa decoración.

Vitruvio, tratadista de arquitectura contemporáneo (fl. finales del siglo I a. de C.) se quejaba de que: «Los temas que fueron copiados de la realidad son desdeñados en esta época de mal gusto. En la actualidad se pintan frescos con monstruosidades, en lugar de dedicarse a hacer representaciones verídicas de cosas definidas. Por ejemplo, se ponen cañas en lugar de columnas, apéndices estriados con hojas y volutas retorcidas, en lugar de frontones, candelabros como soporte de representaciones de relicarios, y en la parte más alta de sus frontones, tiernos tallos y volutas que se elevan desde sus raíces y sobre las que se sientan insensatamente figuras humanas; algunas con cabeza humana, otras con cabezas de animales. Estas cosas no existen y no pueden existir jamás... Porque ¿cómo es posible que una caña soporte realmente un techo, o que un candelabro aguante un frontón con sus ornamentos, o que algo tan débil y flexible como un tallo pueda dar asiento a una figura humana encaramada en él, o que las raíces produzcan flores y seres de medio cuerpo?»

Los ejemplos más deliciosos de este estilo de elegante fantasía pueden verse en Nápoles y en Nueva York. Proceden de la Villa de Agripa Póstumo (12 a. de C.-14 d. de C.) en Boscotrecase. Aquí encontramos motivos florales que recuerdan los del *Ara Pacis* y soportes arquitectónicos débiles que sólo sirven para destacar la solidez de las paredes. Sin embargo, no falta el sentido de la ilusión que tanta importancia tuvo en los ciclos de pintura del Segundo Estilo. Los paisajes mitológicos y sacro-idílicos encerraban el mundo en los mismos modelos a pequeña escala que lo hacían las acuarelas de los paisajistas de comienzos del siglo XIX. Plinio menciona a un pintor, que probablemente se llamaba Ludio o Studio (el texto está alterado).

«En activo durante la era del Divino Augusto... fue el primero en utilizar esa deliciosa técnica de pintar las paredes con representaciones de villas, pórticos y vistas de jardines, bosques, arboledas, colinas, estanques, canales, ríos, costas marítimas.»

Por muy artificiales que sean las obras del Tercer Estilo en su aspecto general, se tuvieron muy en cuenta los elementos invididuales. Así, las guirnaldas de una habitación de la Casa Farnesina, en Roma, contienen una profusión de diferentes clases de frutas que recuerdan las guirnaldas talladas en el *Ara Pacis,* en el singular Sarcófago de Caffarelli (Staatliche Museen, Berlín) y en numerosos altares y arcas cinerarias de la época.

Por lo regular, éstos representan guirnaldas suspendidas de *bucrania* (calaveras de toro) por medio de cintas, que se ondulaban según las exigencias de la simetría y no del viento. En las cuatro caras del arca cineraria de Elia Postumia (Fitzwilliam Museum, Cambridge) aparece otro par de pájaros debajo de cada guirnalda y por encima o bien un pájaro o bien un gorgoneion. Un altar procedente del teatro de Arles (Museo de Arles) tiene representados cisnes que sostienen guirnaldas con sus picos.

Pese a lo encantador que resulta este artificio, vitrubio no lo habría aprobado. Pero los escultores de finales del siglo I a. de C. y de principios del siglo I de nuestra era eran capaces de aceptar desafíos como la habitación del jardín de Livia en Prima Porta. Un altar que se encuentra en el Museo de las Termas de Roma muestra en su cara frontal un par de ramas planas cruzadas. La ondulación de las hojas y la perceptible variedad de tamaños de las mismas sugieren el empleo de modelos naturales, si bien la disposición global de la composición es artificial.

El Alto Imperio (31 a. de C.-193).—El reinado de Augusto (31 a. de C.-14 d. de C.) no señala una divisoria de aguas; por eso no ayuda demasiado la comparación de la última época republicana con la era de Augusto. Sólo en la esfera de la propaganda y del arte de estado puede discernirse una nueva orientación.

«Hemos alcanzado la última época de la predicción de la Sibila. El tiempo ha concebido y comienza de nuevo la sucesión de las edades. Justicia, la virgen, regresa para habitar con nosotros, y se restaura el mando de Saturno.»

Esto escribió Virgilio en su famosa Égloga Cuarta.

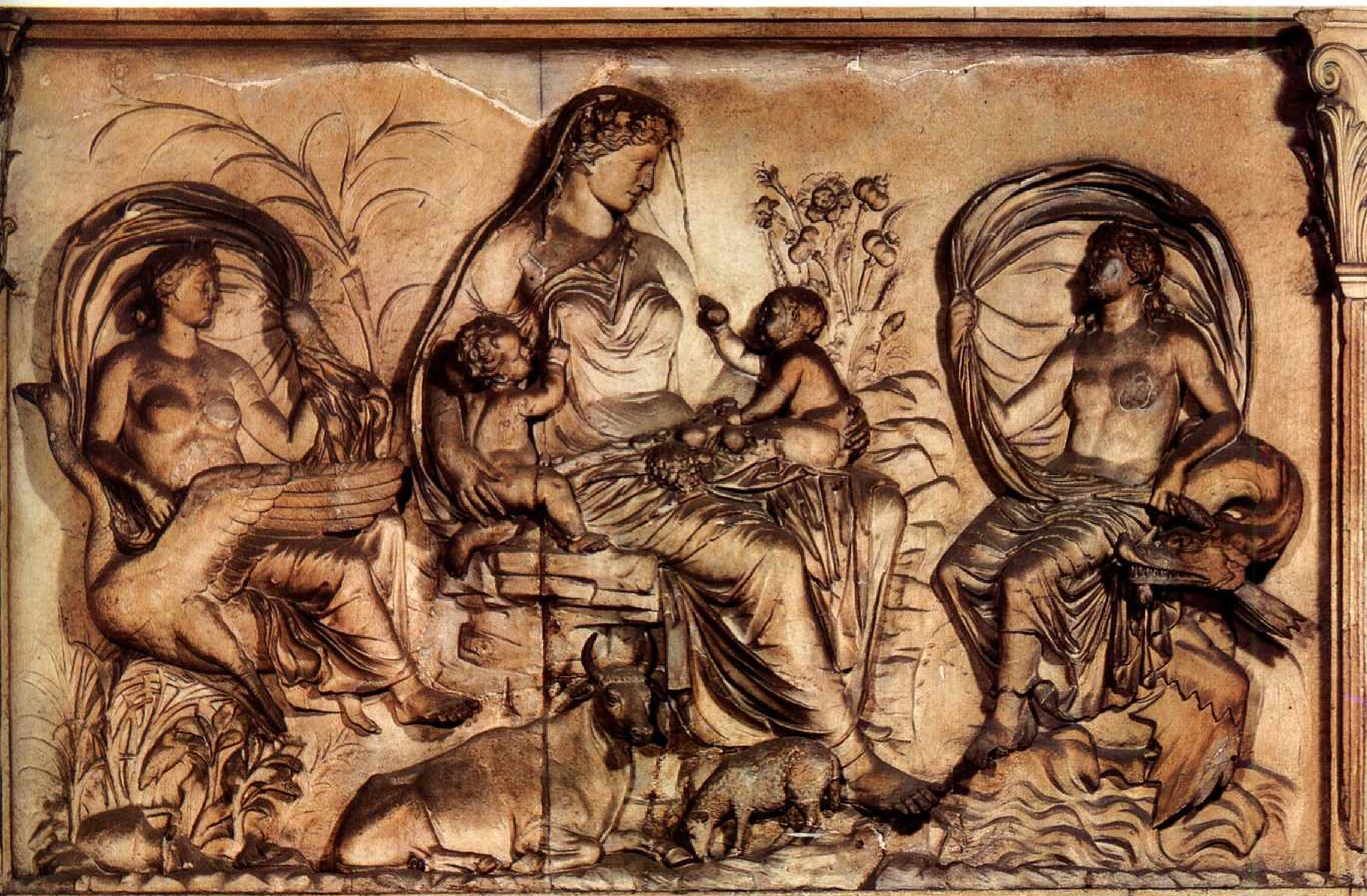
La expresión gráfica de estos elevados pensamientos es el *Ara Pacis* —Altar de la Paz— que representa a la vez la culminación del helenismo republicano y el punto máximo del arte augustano. Fue erigida, según reza en ella, para celebrar el mayor logro del régimen: la restauración de la paz en el mundo romano después de más de una generación de violencia y guerras civiles. El lugar fue consagrado en el 13 a. de C. y la estructura se terminó el año 9 a. de C.

El altar está ornamentado con un friso muy pequeño que recuerda otro similar en el templo de Apolo Sosiano (c. 20 a. de C.). En él observamos la Suovotaurilia (sacrificio de un toro, de un carnero y de un cerdo) y a cierto número de sacerdotes y vírgenes vestales que aguardan a Augusto, magistrado oficiante. Ha desaparecido la tosquedad del Altar de Domicio Ahenobarbo; en su lugar nos encontramos con una precisión de orfebrería que sugiere la influencia de las tallas de camafeos, en las que se había alcanzado un gran virtuosismo técnico. La famosa *Gemma Augustea* data de comienzos del siglo I de nuestra era (Kunsthistorisches Museum, Viena), pero se sabe que se realizaron en talleres de la corte, con anterioridad a esa fecha, otras obras de arte glíptico.

En las esquinas, los grifos decorativos y los ramos de acanto recuerdan la ornamentación con objetos de jardín del último período republicano, tal vez tallados por artistas de Asia Menor (¿de Pérgamo?). Hemos visto motivos similares en estuco en la Casa de los Grifos de Roma.

Los largos laterales de los tabiques separadores externos están divididos en dos partes. En ellos las guirnaldas colgantes y los *bucrania* ya mencionados recuerdan la ceremonia celebrada en el lugar, en el año 13 a. de C., cuando se levantó una valla temporal para ocultar a los sacerdotes oficiantes de las miradas maléficas. En la parte inferior, una intrincada representación de acanto combinado con otras plantas y flores y habitada por pájaros y por pequeñas criaturas recuerdan mucho la pintura del Tercer Estilo. Los cisnes, que se encaraman en zarzillos demasiado frágiles para sostenerlos, traen a la memoria uno de los motivos del estuco de Villa Farnesina, así como el aplique sobre el altar de Arles. Aluden a la veneración de Augusto por el dios Apolo, al que estaban consagrados los cisnes.

Por encima de esta banda decorativa se ve una procesión encabezada por el propio Augusto, que sin duda está inspirada en el friso del Partenón, pero modificada de acuerdo con el carácter práctico de los relieves históricos romanos. Tal como ocurre en la vida cotidiana, no todos están atentos a la ceremonia. Por ejemplo, los hijos de los miembros de la familia imperial están más preocupados por no perderse y se aferran a los ornamentos o a la mano de sus padres; la hermana de Augusto, Octavia, tiene que reprender a su hija Antonia, que está conversando con su



En el Altar de la Paz, erigido para celebrar la paz del mundo romano: Italia o la Madre Tierra entre personificaciones del aire y del agua.

esposo Lucio Domicio Ahenobarbo cuando están a punto de comenzar los ritos sagrados.
A las paredes externas, donde se encuentran las puertas de acceso, se les ha dado un tratamiento diferente. Por encima de la franja de acanto están los relieves neoáticos cuidadosamente elegidos, que recuerdan los encargos privados que la gente rica de la última época de la República tenía en sus casas (por ejemplo, Dióniso visitando a un poeta que se reclina en su diván situado ante un rico fondo arquitectónico, sobre una losa que se encuentra en el British Museum de Londres). La única diferencia en este caso es que los ornamentos elegidos sirven de fines de la propaganda del Estado. Los mejor conservados de estos relieves son el Sacrificio de Eneas frente a un templo de los Penates, en Lanuvio, e Italia (o la Madre Tierra) entre personificaciones del aire y del agua. Esta última figura puede compararse con Tellus tal como está retratado sobre la coraza de la estatua de Augusto hallada en la Prima Porta, que sin duda es de origen oriental, y tiene claros precedentes helenísticos.
Pocas composiciones nos plantean con tanta claridad los problemas básicos del arte romano como el *Ara Pacis*. Es sumamente armónica y conjuga las tendencias barrocas y de orientación clásica con gran maestría. Es la expresión consumada de la misión de Roma, «respetar al vencido y abatir al orgulloso». Se conoce el contexto histórico de la erección de este monumento. Pero, a pesar de todo, es la obra de griegos, y de griegos *desconocidos*.

Las joyas y las placas de plata también llevan frecuentemente ornamentos de propaganda. Suelen ser de alta calidad y las piedras preciosas grabadas están a menudo firmadas por artistas responsables. Los cumplidos que se hacen al emperador y a su familia son extremadamente repugnantes y recuerdan la adulación que se empleaba con los reyes helenísticos. Claro está que todo ello era posible porque las joyas estaban destinadas a cortesanos a los que no disgustaban las francas ambiciones monárquicas de los Césares.
Un grabado (actualmente en el Muso de Bellas Artes de Boston) muestra a Octavio (Augusto) como Neptuno conduciendo un carro tirado por caballos de mar. Presumiblemente se refiere a su victoria sobre Marco Antonio y Cleopatra en Accio (31 a. de C.). Un par de joyas muestran al emperador en la figura del dios Mercurio (colección privada, Londres) y a Octavia, su hermana, caracterizada de diosa Diana (British Museum, Londres). El estilo de ambos concuerda con la obra firmada del tallador de joyas Solón en su intensidad barroca.
Una de las sortijas con sello de Augusto, mencionada tanto por Plinio el Viejo como por Suetonio, llevaba su propio retrato y fue tallada por un tal Dioscúrides (no, desde luego, el mosaiquista antes mencionado). Esta joya no ha llegado hasta nosotros, pero conocemos muchas otras obras de Dioscúrides. La mejor tal vez sea una que se conserva en Chatsworth, Derbyshire, Inglaterra, en la que aparece Diomedes robando el Paladión de Troya, tema popular también tocado por otros grabadores de joyas tales como Gnaios (Chatsworth) y Félix (Ashmolean Museum, Oxford). Un grabado realizado por Dioscúrides, ahora en Nápoles (Museo Archeologico) representa a Aquiles vestido con la armadura que le dio Tetis. El neoclasicismo de estas piedras preciosas recuerda la obra del escultor Pasiteles, y nos da



El emperador Augusto como Mercurio: talla sobre ágata. Colección privada.



Octavia como Diana: talla sobre ágata. British Museum, Londres.

una considerable visión de los gustos del propio Augusto. La piedra de Aquiles en particular puede haber sido pensada para ensalzar las supuestas cualidades heroicas del emperador. Es sabido, por lo que ha llegado hasta nosotros, que antes de usar su propio retrato utilizaba una sortija de sello con el rostro de Alejandro Magno, conocido admirador de Aquiles.

También es cierto que en una copa de plata procedente de la tumba de un jefe, en Hoby, Dinamarca (Museo Nacional, Copenhague), se representa a Aquiles con los rasgos de Augusto enfrentándose a un sumiso Príamo. El artista, un

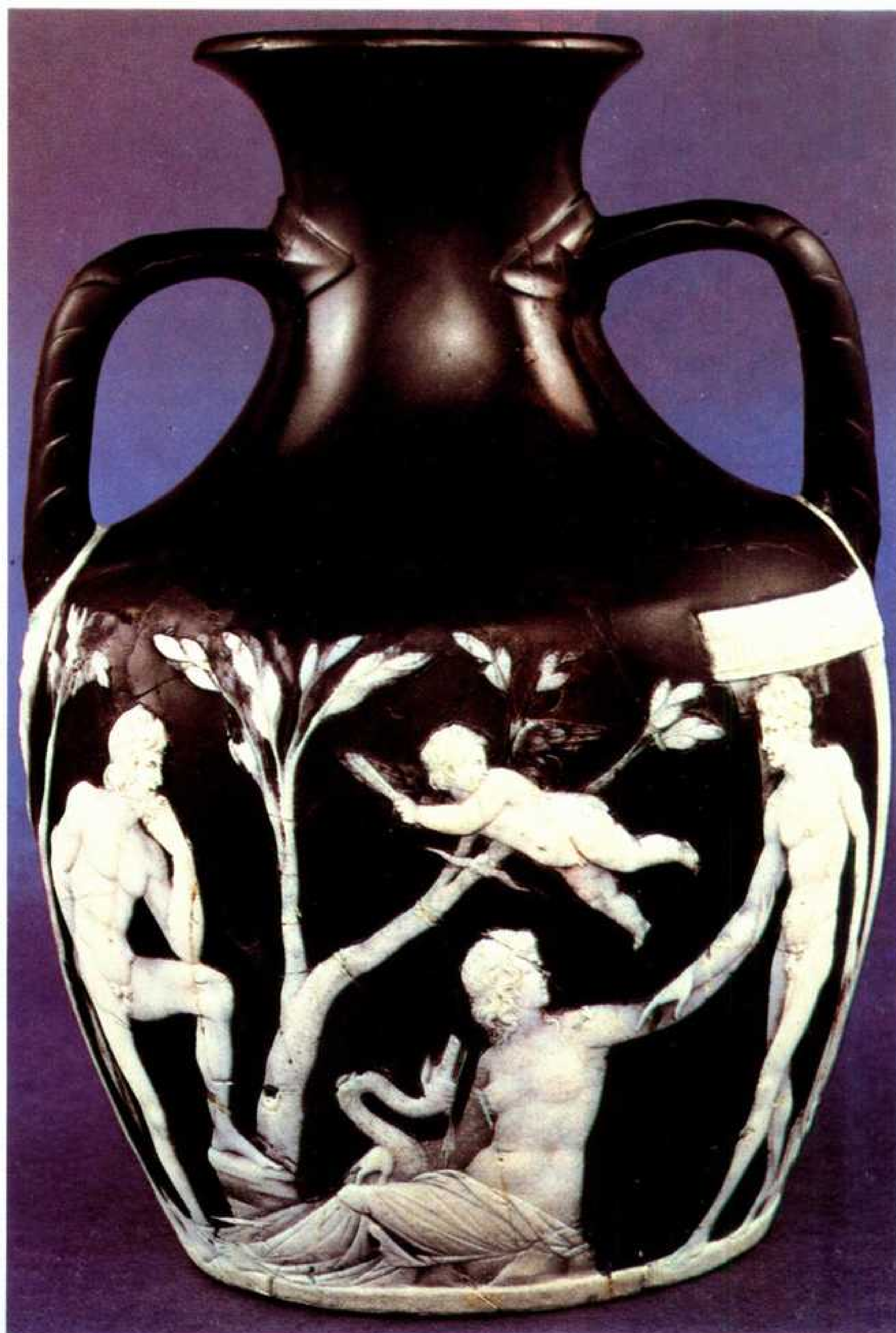
La copa de plata de Hoby. Museo Nacional, Copenhague.



tal Queirisofos, hacía así una sutil alusión a la magnanimidad de Roma para con el mundo bárbaro, específicamente con la Partia, en el Este. La copa habría que compararla con una de las dos encontradas en Boscoreale, que se remonta al reinado de Tiberio (14-37) (Colección Rothschild, Francia) y que representa a Augusto recibiendo la sumisión de un jefe nativo. Está hecha con el mismo realismo que la mayoría de los relieves de estado romanos, pero las posiciones relativas de las dos figuras principales (emperador y bárbaro) son las mismas que en la copa de Hoby.

El camafeo romano más famoso es probablemente la *Gemma Augustea* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Data de las postrimerías del reinado de Augusto (c. año 12) cuando Tiberio fue adoptado como heredero. Augusto está representado como si se encontrase aún en la flor de la juventud. Un Capricornio, su signo natal, por encima de su cabeza, la diosa Roma sentada ante él y otros rasgos caracterizan al emperador no como un simple mortal, sino como amado compañero de los dioses. Sin embargo, Tiberio baja con mucha naturalidad de su carro triunfal para presentar sus respetos. El mundo cotidiano se cuela; lo incorruptible no es el cuerpo de Augusto, sino su *numen* (poder espiritual); lo inextinguible y eterno es el poder imperial, no el emperador. Esta alegoría se desprende del arte helenístico y puede verse en la *Tazza Farnese* (Museo Archeologico, Nápoles), si bien se ha expresado de formas muy variadas. J. Charbonneaux sugirió que glorifica a Cleopatra I (regente 181-176 a. de C.) en la persona de Eutenia-Isis, esposa del Nilo, y que la figura más joven que se encuentra ante ella es su hijo, Ptolomeo VI, como Harpócrates. Es posible que este hermoso camafeo fuera llevado a Italia como botín de guerra después de la batalla de Accio (31 a. de C.). Un trozo de placa de plata,

encontrado en Aquileia (Kunsthistorisches Museum, Viena), podría fecharse justo antes de la batalla si las figuras principales representadas fuesen Marco Antonio como Triptólemo y Cleopatra como Deméter.
Al igual que en *Tazza Farnese,* las estaciones están personificadas y aparece también la diosa de la Tella, Tellus. Algunos investigadores y eruditos sitúan la obra en el reinado de Claudio, pero sus rasgos no se parecen a los de Triptólemo. La alegoría política y la escatológica tienen mucho en común. El Vaso de Portland, vasija de vidrio soplado en dos capas, tallado como un camafeo, que actualmente figura entre los tesoros del British Museum de Londres, ha sido interpretado como si retratase a Augusto a manera de Peleo y a Livia como Tetis, aunque existen explicaciones más sencillas, tal vez más convincentes. Sin lugar a dudas, en el jarrón están representados Peleo y Tetis, y además, de acuerdo con la interpretación del profesor Ashmole, se identifica con Aquiles y Helena de Troya descansando tras la muerte en la Isla Blanca del Ponto Euxino. El significado de ambas escenas es que «el alma heroica alcanza la felicidad tras la muerte». Un jarrón hallado en Nápoles, producido por el mismo método, retrata a Cupido recogiendo uvas y vuelve a aludir a la idea de la resurrección dentro del contexto de las extendidas creencias dionisíacas. Los capiteles caídos que aparecen tanto en el Vaso de Portland como en el Vaso Azul tienen su contrapartida en los dos recipientes abandonados debajo de una pareja de centauros que tocan instrumentos musicales representados en el altar funerario del liberto imperial Amempto, fechado en el reinado de Tiberio (14-37; Louvre, París). El significado está relacionado con el abandono de las cosas terrenales en favor de los goces del otro mundo.
El arte del período julio-claudiano (14-68), al menos hasta casi el año 60, continuó haciéndose dentro de los mismos moldes de la era de Augusto. Así, los retratos de Tiberio (14-37), de Gayo Calígula (37-41), Claudio (41-54) y de otros miembros de la *Domus Divina* (incluida una formidable legión de mujeres imperiales como Livia y Agripina I) muestran en gran medida las mismas características que los de Augusto y sus contemporáneos. En general, los rasgos están idealizados, pero son individuales. Véanse, por ejemplo, los detalles de los peinados o la prominencia de la mandíbula y de la nariz. Los retratos son de concepción griega, y algunos de los mejores ejemplos provienen de Oriente (por ejemplo, la cabeza tocada con un velo de un príncipe julio-claudiano, fechada c. 29, que se encuentra en el Museo Site de Corinto).
La estatua de Augusto de Prima Porta procedente de la villa suburbana de Livia (Museos Vaticanos, Roma) es obra póstuma, según lo atestigua el hecho de que tenga los pies desnudos, propios de los dioses y mortales deificados. Combina esta estatua un retrato julio-claudiano típico con un cuerpo tomado del famoso Doríforo de Policleto. Sin embargo, lo que podría haber resultado un mal *pastiche* tiene fuerza y tensión gracias a la propiedad de los gestos, con el brazo derecho levantado en actitud de mando, a la adopción de la vestimenta de general romano y también gracias al soporte que le da un cupido sobre un delfín, que hace referencia a la descendencia de los Julios de Venus Genetrix. Lo más fascinante del conjunto es la coraza que tiene reminiscencias del arte de los camafeos y de las placas de plata así como del *Ara Pacis.* El motivo central es la vuelta de un águila romana capturada por los partos a Craso. Otras figuras representan provincias conquistadas, una de las cuales es la Galia, y también se observan personificaciones de la Tierra y del Cielo.
En el año 22 se dio comienzo al *Ara Pietatis,* altar



El Vaso Portland. British Museum, Londres.

semejante al *Ara Pacis.* Subsisten dos de sus escenas, en las que se muestran figuras de pie ante diversos edificios (Villa Medici, Roma). Si bien los grupos son en cierto modo amanerados, la introducción de la arquitectura como elemento importante del fondo de los relieves romanos fue un avance, y anuncia las complejas escenas de la Columna de Trajano. Se ha hecho ya mención de una de las dos copas de plata de Boscoreale que muestran escenas de estado; la otra retrata a Tiberio sobre un carro triunfal y el sacrificio de un toro, muy similar al sacrificio que puede verse en una de las planchas del *Ara Pietatis.* La continuidad con respecto al pasado también se aprecia en un camafeo casi tan famoso como la *Gemma Augustea:* el *Gran Camafeo de Francia* (Cabinet des Médailles, París). Aquí es Tiberio quien ocupa la posición dominante, sentado majestuosamente como «Júpiter terreno». Ante él está su madre, Livia, y frente a ambos se encuentra Germánico, de vuelta de sus campañas en la frontera norte y a punto de partir para la del este (año 17). Por encima de los miembros mortales de la casa imperial están los muertos, convertidos en dioses *(divi),* destacándose entre ellos Augusto, que lleva su cetro. Tanto la *Gemma Augustea* como el *Gran Camafeo* muestran representaciones de bárbaros conquistados que ocupan un lugar inferior. Las cabelleras sueltas de los infortunados cautivos y el sentido del orden rítmico responden al mejor estilo helenístico, que floreció en el mundo griego durante el siglo II a. de C., y está muy claro que todavía tenía sus admiradores.

La evolución más interesante y, tal vez, más importante de estos años (al menos en el occidente romano) se dio en el sur de las Galias. Resultaría difícil creer que el Arco de Orange fuera erigido y esculpido en la misma década que el *Ara Pietatis* de no haber quedado pruebas epigráficas de su dedicación, que la fijan en el año 26. Sobre los arcos laterales hay una variedad de arcas célticas que parecen muy apropiadas en una estructura que señala la segunda fundación de una colonia de legionarios veteranos. Sobre los escudos aparecen nombres de origen galo, como recuerdo de los jefes conquistados o, más probablemente, como firmas de los artistas que tallaron estas impresionantes panoplias. Se ha sugerido que las palabras «Voillus/avot» que aparecen sobre un escudo significan «Voillus fecit» (aunque Voillus y Avot podrían ser dos nombres). Si fuera así, el arco da testimonio de la existencia de diestros artistas que no eran griegos. A la luz de ello, es todo un descubrimiento comprobar que el brillante ilusionismo del relieve tiene su origen en composiciones tales como la balaustrada del templo de Atenea Nilóforos de Pérgamo y no del estudio de la etnografía gala contemporánea. Semejantes tendencias hacia lo antiguo pueden verse en los paneles de trofeos navales que están por encima de ellos. Se exhiben porque era apropiado que un monumento a la victoria en la tradición de Pérgamo contase con estas alusiones. No se olvide que desde la batalla de Accio Roma había sido señora indiscutida de los mares.

Los relieves de la parte superior del arco eran completamente diferentes a todo lo que se había hecho en Roma por aquellas épocas: magníficas escenas de batallas, entre ellas una gran refriega claramente relacionada con el tipo de composición encontrado en el friso del templo de Artemisa en Magnesia (Asia Menor), del siglo II a. de C. (Louvre, París). Sin embargo, no son únicas, pues escenas de batallas similares a las mencionadas, relacionadas con acontecimientos de la mitología griega, adornan la base del mausoleo de los Julios en Glanum, obra que data de finales del siglo I a. de C. y que hemos mencionado anteriormente en relación con los *tholoi* de los frescos del Segundo Estilo. Aquí, y en otros grupos escultóricos del sur de las Galias, como es el caso del trofeo de Saint Bertrand-de-Comminges, existió una versión vigorosa del arte del Alto Helenismo que no había sido diluido por las tendencias clasicistas de los pasitelianos. Debe recordarse que Marsella (Massilia) era todavía de cultura griega y tenía fuertes vínculos con la Magna Grecia, así como también con zonas más alejadas hacia el Este.

Durante el reinado de Nerón (54-68), y en mayor medida durante la época de los Flavios (69-96), estas tendencias barrocas se manifestaron en Italia. El cambio puede observarse por primera vez en la pintura, donde el Tercer Estilo dio paso al Cuarto, que era ilusionista y, al igual que el Segundo Estilo, tendía a *abrir* las paredes. Sin embargo, a diferencia de estas pinturas de la primera época, los panoramas no permitían un auténtico escape de la habitación, sino que presentaban únicamente una progresión de *escenas* teatrales. Si bien la idea del estilo vino de Grecia, su gran defensor y difusor fue el emperador Nerón, cuyo artista de corte, Fámulo, es uno de los pocos romanos que se puede añadir a los artistas griegos cuyos nombres han llegado hasta nosotros. Según cuenta Plinio, «tenía un porte grave y serio, en tanto que su pintura era rica y vívida... Pintaba sólo unas horas al día y trataba su arte con toda seriedad, vistiendo siempre la toga, incluso cuando subía al andamio. La *Domus Aurea* (Casa Dorada, palacio de Nerón) era la prisión de su arte, y de ahí que no se conozcan muchas muestras de éste».

Si bien enterradas bajo estructuras posteriores, algunas de las habitaciones de la Domus Aurea de Nerón han subsistido. Otras fueron preservadas hasta los tiempos del Renacimiento, cuando las fantásticas pinturas de las «grotte» (grutas) dieron lugar a la palabra «grotesco».

La apertura de las paredes hacia amplios panoramas alcanzó su apogeo en Pompeya, en decoraciones ejecutadas tras el terremoto del año 62. Las que muestran a Atis entre las ninfas y a Ifigenia en Tauris, halladas en la Casa del Orfebre Pinario Cerialis, representan escenas tomadas directamente del teatro. Una serie de pinturas procedentes de la basílica de Herculano (Museo Archeologico, Nápoles) recoge historias mitológicas con un tema educativo, de nuevo con disposición *trompe l'oeil*. Un vívido retrato muestra a Teseo después de vencer al minotauro, mientras recibe las aclamaciones de los jóvenes que ha rescatado. La diferencia entre el héroe y sus compañeros está subrayada por la diferencia de edades, por la gran desigualdad de tamaño entre Teseo y los jóvenes, por su color mucho más oscuro y por su atrevido gesto «heroico». Teseo como Salvador-héroe *(Soter)* tiene poco que ver con los mortales comunes, pero la obra nos proporciona una abundante información acerca de la concepción que tenían los griegos de aquella época de sus dioses, de sus héroes y de sus gobernantes.

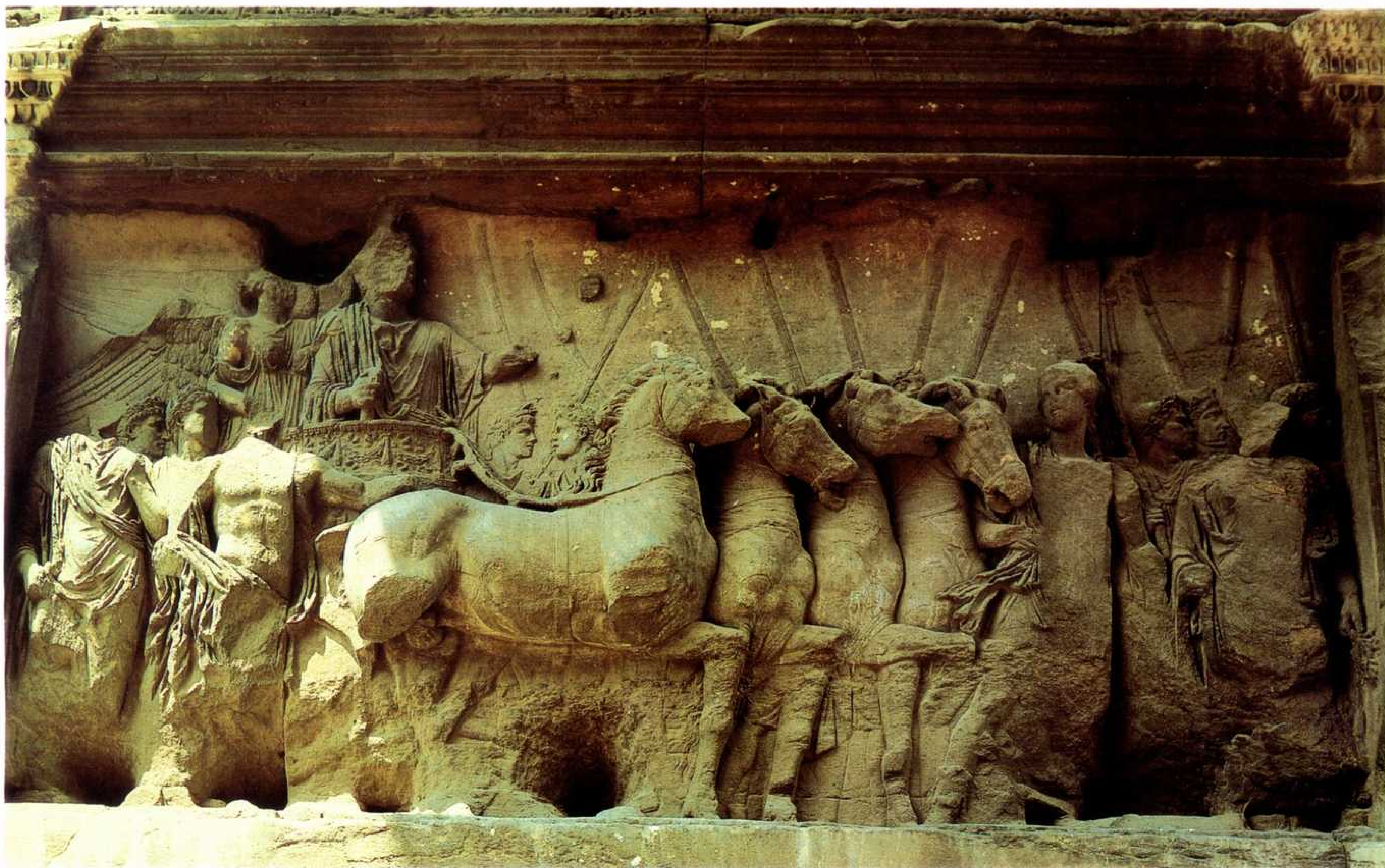
La pieza es una auténtica obra maestra, como lo son otras de la misma basílica, entre las que cabe mencionar al Centauro Quirón enseñando a Aquiles a tocar la lira, escena copiada de una escultura helenística (también se encuentra en piedras preciosas grabadas). La originalidad de la composición surge del cuidadoso reflejo de matices en el gesto y en la expresión y de una extraordinaria sensación de profundidad. Se pone en práctica casi todo lo que se conocía entonces acerca de la perspectiva. Otra pintura basada sobre un prototipo anterior es la que muestra a Hércules en el momento en que encuentra a Télefo en Arcadia amamantado por una cierva. Se muestra a Arcadia como una personificación femenina, que recuerda los retratos romanos de provincias tales como Britannia o Hispania. El mismo tema puede verse en el friso de Télefo en el Gran Altar de Zeus de Pérgamo; también allí Télefo es amamantado por una leona. La pintura de Herculano parece ser una adaptación libre de la obra de Pérgamo.

Por supuesto que no está claro por qué medios llegaron a Italia estos elementos barrocos en pintura. Una pilastra de mármol del Aventino (ahora en los Uffizi, Florencia), considerada de la época de Domiciano (81-96), está cubierta con armas y armaduras que se parecen a las esculpidas sobre el Arco de Orange. Este dato proporciona una prueba que vincula el barroco de los Flavios con el helenismo del sur de la Galia. Hay indicios de claroscuro de finales del siglo I en los relieves de una leona con sus cachorros y de una oveja en un paisaje rocoso (actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena), que probablemente puede adscribirse al último período julio-claudiano. Lo cierto es que durante el reinado de Domiciano (y probablemente con anterioridad) se había difundido ampliamente la nueva pintura. La hermosa esfinge tallada en piedra local, procedente de un cementerio de cremación en Colchester (Colchester and Essex Museum, Colchester), tiene unas alas comparables a las de la Minerva Alada del período de Domiciano (o Minerva fundida con Victoria) de una puerta de Ostia, o la aún más famosa Victoria de Brescia (Museo Romano, Brescia). El rico detallismo de los relieves procedentes de la tumba de los Haterios (Museo Lateranense, Roma), con su representación gráfica de una grúa movida por un molino de ruedas y de una ornamentada tumba en un templo, muestra



Moneda de Nerón.

Teseo después de haber dado muerte al minotauro; pintura procedente de la basílica de Herculano. Museo Archeologico Nazionale de Nápoles.



Escena del Arco de Tito: Tito sobre su carro triunfal. Roma.

esencialmente las mismas técnicas helenísticas, si bien muchos detalles —especialmente las ceremonias relacionadas con los muertos y los pequeños bustos en sus nichos— denuncian una fuerte influencia italiana, que tal vez deba atribuirse a los deseos del que encargó la tumba.

Los relieves flavios más famosos son los tallados en el Arco de Tito, erigido por Domiciano (81-96) en memoria de su hermano. La ornamentación es mucho más sencilla y más restringida que la decoración del Arco de Orange, y las esculturas más importantes están agrupadas en el arco principal. En la antigüedad, el Arco de Tito estaba flanqueado por el Pórtico de Nerón y el Templo de Júpiter Estator; y a pesar del friso de pequeñas dimensiones, tradicional pero finamente detallado, que bordea la entabladura y a pesar de las vigorosas victorias de los tímpanos, el viajero que pasaba bajo el arco no se esperaba el exquisito efecto que iba a encontrar.

La ilusión de realidad producida por un tratamiento imaginativo de la luz y de la sombra permitía una genuina participación de los triunfos de Tito al aplastar la revuelta judía en Palestina (66-70). En la fachada sur pueden verse los trofeos de guerra del Templo de Jerusalén sobre un entrepaño que da vida a la descripción que Josefo hace del triunfo. Josefo menciona «una mesa de oro que pesa muchos talentos y una lámpara de pie, toda ella de oro, cuya forma es diferente de las que solemos emplear nosotros. Constaba de una columna central fijada sobre una base; de ella partían brazos hacia los lados... y en el remate de cada uno de ellos tenía forjada una lámpara. Los brazos eran siete, con lo que se pone de relieve la importancia que se da entre los judíos al número siete».

En el lado norte se ve a Tito sobre su carro triunfal acompañado por una Victoria, conducidos los caballos por la diosa Roma. Sobre los dos relieves y relacionándolos hay una bóveda de bellísimo artesonado con un pequeño relieve en el que Tito es llevado a los cielos por un águila. Esta escena, que supone una visión desde un punto de vista no habitual, encaja bien dentro del barroco flaviano. Puede compararse con el estuco de la basílica subterránea al lado de la Porta Maggiore de Roma, donde se ve el *Rapto de Ganimedes*. El resuelto vuelo del genio alado (que aquí reemplaza al águila tradicional) contrasta con el cuerpo relajado y pasivo del pastorcillo que se rinde ante su destino como copero de Júpiter. Esta comparación de formas activas y relajadas fue un tema favorito de la escultura pergamiana en el siglo II a. de C. Sin embargo, otras escenas que tratan temas de la leyenda grecorromana, como son la representación de la vida en una escuela y en un gimnasio, muestran un clasicismo más restringido. Sin lugar a dudas, existieron numerosos vínculos entre el arte julio-claudiano y el flaviano, dado que muchos artistas siguieron trabajando en la manera acostumbrada. Cuando se encontraron un par de relieves en la zona del Palazzo della Cancelleria papal (Museos Vaticanos), uno de los cuales representa claramente a Vespasiano junto con su hijo más joven, y el otro a Domiciano preparándose para la campaña de Germania, el estilo moderado, de tendencia clasicista, fue una gran sorpresa para los eruditos que consideraban el Arco de Tito como el típico monumento flaviano. Pero Roma era conservadora y por eso no es tan sorprendente encontrar el estilo artístico del *Ara Pietatis* todavía en boga en la Roma del año 80 y siguientes. En cualquier caso, aunque se perdieron las engañosas sombras y luces, el tema principal —especialmente la *profectio* (partida) de Domiciano— señala un cambio de acento definitivo. Dioses y personificaciones aparecen al lado del emperador del mismo modo que se pueden ver en el Arco de Tito (y en los camafeos julio-claudianos), pero implican un concepto de

Imperio al que Augusto y Tiberio difícilmente se habían atrevido a dar expresión pública. Bajo un ligero cendal de decencia republicana, se respiraba el embriagador aire de la monarquía oriental.
Los relieves de la Cancillería son de gran interés para ilustrar los factores que regían un encargo. Las estatuas de estado más sorprendentes proceden de monumentos que fueron completados y al mismo tiempo sirvieron a un propósito. En éste, el artista estaba comprometido con un importante trabajo en la misma época en que fue asesinado un emperador muy impopular y no tuvo más remedio que afrontar el problema. Sobre el relieve de la *profectio,* en lugar de la salida de Domiciano para las campañas de Germania vemos al anciano Nerva, que fue su sucesor: pero Nerva (96-98) nunca hizo esa expedición durante su breve paso por el trono imperial; además, si observamos con atención el relieve comprobaremos que la cabeza no es más que una nueva talla hecha sobre la cabeza de Domiciano. De todos modos, se consideró que ambas piezas eran poco satisfactorias y que no resultaban una adecuada propaganda de estado. Así, pues, el artista las dejó para el futuro en el patio de su taller, donde acabaron cubiertas por la tierra y los escombros, perdidas y olvidadas durante 1.800 años. Fueron descubiertas antes de la Segunda Guerra Mundial.
Hasta la erección de la Columna de Trajano, un siglo y medio después de que se levantase el altar de Domicio Ahenobarbo, no se logró una fusión auténtica entre las tendencias clásica y barroca. Bajo el reinado del sucesor de Trajano, Adriano (117-138), este clasicismo consciente, combinado con una libertad barroca en el reflejo de las emociones o en las escenas de acción violenta, sigue manteniendo su dominio. Más tarde, en la época de los Antoninos, se produce un retorno decisivo al ilusionismo flaviano y un declinar de las influencias clásicas.
El siglo II de nuestra era marcó la culminación de la civilización romana:
«Si se pidiese a alguien que fijara un período de la historia del mundo en el que la situación de la humanidad hubiera sido lo más feliz y lo más próspera, señalaría, sin dudarlo un instante el que va desde la muerte de Domiciano hasta la ascensión de Cómodo.»
Cuando escribió esto, Gibbson no estaba pensando especialmente en las artes visuales, pero es posible comprobar en esa época una creatividad que surge como contrapartida del enorme optimismo y de la confianza general en el Imperio. Lo cual reflejaba, en parte, una actitud más cosmopolita. Los griegos fueron aceptados como asociados del Imperio de una manera completamente nueva o, en otras palabras, el Imperio romano asumió las principales características de una mancomunidad. Elio Arístides (fl. siglo II) escribió la defensa más completa del Imperio romano; Marco Aurelio, el emperador (reinó de 161 a 180), compuso un volumen de ideas filosóficas en griego. Tampoco podemos olvidarnos del satírico Luciano (fl. siglo II), escultor frustrado que materializó en forma de sueño las atracciones rivales de la escultura y la cultura literaria, relatándonos así cómo valoraba el arte un hombre cultivado. La escultura, que era casi un oficio hereditario, prometía fama y riqueza moderada sin necesidad de salir de casa, mientras que la literatura se burla de los escultores diciendo que siempre estarían considerados como simples artesanos. La actitud de los griegos y de los romanos ante estas cosas era en realidad muy análoga. Adriano, el más grande helenista de los emperadores romanos, es en gran medida el creador del Imperio del siglo II, tanto desde el punto de vista político como desde el cultural, pero las raíces del nuevo estado hay que buscarlas más atrás, en el reinado de Trajano (98-117).
Con Trajano pueden asociarse un elevado número de importantes monumentos públicos, pero, mientras que el Trofeo de Trajano de Adamclisi (Rumania) es una obra provincial carente de maestría, el Gran Friso de Trajano, ampliamente incorporado en el Arco de Constantino en Roma y en el Arco de Trajano en Benevento, es en gran parte (si no en su totalidad) adriánico. La columna del Foro de Trajano y las obras arquitectónicas que lo rodean son sus recuerdos más hermosos. La columna, que data del año 113, es un mástil hueco de mármol de Paria, de alrededor de 30 metros de altura, que se yergue sobre un plinto.
Un rollo espiral continuo, con escenas talladas, en sentido ascendente, de las Guerras de la Dacia (101 a 102 y 105 a 106) la rodea en una banda de 1 metro de anchura. Al igual que el mercado y el Foro de Trajano, fue planeada, sin lugar a dudas, por el arquitecto Apolodoro de Damasco (fl. finales del siglo I, principios del siglo II). En la base se encuentran las armas dacias dispuestas de una manera que ya nos resulta familiar por el Arco de Orange, si bien algunos detalles se deben, sin duda, a la observación real de las armas y armaduras dacias que tal vez fuesen nuevas para la tradición artística de los romanos. En el friso, las escenas se suceden de una manera que nos recuerda los paisajes de la *Odisea* del Vaticano, aunque en este caso el héroe no es una figura mitológica, sino Trajano, el *Optimus Princeps,* que aparece rodeado de sus compañeros, generales y soldados. En realidad, era importante que el emperador no figurase como una figura de *especie* diferente a la de sus camaradas, ni en tamaño ni en las características de su uniforme. Tal como sucede en el arte julio-claudiano, los dioses casi no aparecen. Sin embargo, cuando se representan escenas bélicas, la ejecución romana requería el tipo de respuesta artística que encontramos en el Arco de Orange y que es común a la tradición barroca. Así, pues, la

Columna de Trajano: parte de la batalla. Roma.



representación precisa de los hombres y los edificios coexistía con un enfoque más elevado y poético.
La secuencia narrativa comienza en el extremo inferior con las atalayas de la *limes* romana, y una personificación del Danubio, única figura no humana de la composición (aparte de Júpiter Tonante, que ayuda a los romanos en una batalla, la diosa Luna, que nos informa de que la batalla ocurrió de noche, y de una Victoria con escudo). Pasa luego al consejo de guerra del emperador, una ceremonia religiosa y la arenga de Trajano a las tropas, siguiendo luego con los acontecimientos de la primera guerra. El resultado victorioso de la campaña se pone de manifiesto por la victoria arriba mencionada, adaptación de la flaviana *Victoria de Brecia.* Están gráficamente representadas la reanudación de las hostilidades y la campaña que desemboca en el asalto de Sarmizegetusa. El punto culminante es una gran pieza, la muerte de Decébalo, donde el lenguaje barroco de la escena de la batalla helenística (celtomaquia o gigantomaquia) se combina con las observaciones reales de los artistas de guerra romanos, todo ello con tal destreza que el resultado fue una obra maestra original. Esto puede demostrarse en la actualidad, gracias al reciente descubrimiento cerca de Filippi de la tumba de Tiberio Claudio Máximo (muerto en el 116), que llegó sobre Decébalo en el momento en que se estaba suicidando y llevó su cabeza al emperador. Hizo que el episodio fuese tallado en memoria suya (Museo Arqueológico, Kavalla). Como obra de arte, deja mucho que desear, pero no cabe duda de que constituye una representación más fidedigna de los hechos que la dramática y heroica representación de Decébalo y sus enemigos romanos que encontramos en la columna.
La buena disposición hacia Decébalo, que también se encuentra en algunas esculturas exentas de dacios, por ejemplo en la llamada *Thusnalda* (Loggia dei Lanzi, Florencia), se debe, sin duda, al alardeado «espíritu de la época» que se observa, por ejemplo, en las cartas de Plinio el Joven, pero también surge de la admiración por el noble salvaje (generalmente un celta) que ya vimos en el arte de Pérgamo. Otro monumento importante de comienzos del siglo II es el Arco de Trajano erigido en Benevento. La construcción de este monumento fue decidida por el Senado antes de que Trajano partiese para la campaña contra los partos (114), pero las referencias al sensato pero poco glorioso atrincheramiento de Adriano en el este demuestran que no se terminó hasta el reinado de su sucesor. Las influencias del Arco de Tito saltan a la vista, especialmente en lo que se refiere a la utilización de escenas en relieve y a la bóveda ricamente artesonada, también en este caso con recursos figurativos en el sofito (Victoria coronando al emperador con una guirnalda). Sin embargo, las fachadas principales del Arco de Benevento están talladas también en relieve, cuyo tema son los beneficios que Trajano confirió al Imperio. Lo mismo que en los relieves de la Cancelleria, el mundo de los dioses y el de los hombres parecen próximos y amistosos, pero en este caso sin la pedantería y sobreglorificación del emperador que desfigura la escultura glaviana. Trajano habla con un soldado, con embajadores exteriores, funda colonias, estimula el comercio. En el pasaje bajo el arco inaugura un nuevo camino y distribuye pan entre las familias necesitadas. Sólo el pequeño friso del entablamento es estrictamente triunfal. En él se ven una procesión de dacios cautivos y el tesoro de Decébalo.
La preponderancia de las obras públicas sobre las escenas de guerra que se advierten en este arco corresponde a la época de Adriano, ya que, mientras Trajano era un gran soldado y conquistador, Adriano fue un consolidador, con un enfoque estrictamente práctico en lo que al mando de las legiones se refiere. En su política de fronteras, puede ser comparado con Augusto en la última época de su reinado. Estaba convencido de que los límites del Imperio eran finitos y de que, en consecuencia, era dentro de ellos donde había de llevarse a cabo vigorosamente la romanización. Le interesaba sobremanera la arquitectura (se dice que tuvo disputas con su arquitecto, Apolodoro de Damasco), y puede que él mismo interviniera en la reconstrucción del Panteón y su hermosa cúpula. En Atenas terminó el gran templo de Zeus Olímpico e hizo levantar una biblioteca, y en Tívoli trazó los planos y construyó un gran palacio campestre. Gran parte de lo más característico del arte de Adriano pertenece a Antinoo, aunque desgraciadamente —lo mismo que sucede con la mayoría de las obras del período romano—, no sabemos quién lo creó. Adriano conoció a Antinoo durante una visita a Bitinia, en Asia Menor, es posible que en el año 124, y a partir de entonces este joven provinciano fue aceptado como miembro de la corte imperial. Si bien la relación entre el emperador y su joven favorito dio lugar a muchas habladurías, ninguna de ellas corresponde a la época. De todos modos, nada más normal que suponer que Adriano, él mismo hijo de un aristócrata menor de una ciudad occidental (Itálica, en España), pretendiera honrar a un miembro de aquella misma clase curial de una ciudad oriental y que tal vez acariciara la idea de dejar la sucesión en poder de alguien de nacimiento griego, poniendo así fin al monopolio del Occidente latinohablante en el gobierno del Imperio.
Desgraciadamente, Antinoo murió ahogado en el Nilo en el año 130, y el dolor de Adriano ante esta pérdida —ampliamente compartido en las provincias orientales— dio origen al culto de un nuevo héroe. Las estatuas de Antinoo lo equiparan con Apolo, Dióniso, Hermes, Asclepio y Silvano: dioses salvadores o deidades de las frondas. El tipo de Antinoo, con su ondulante cabellera, sus delicadas facciones y su expresión de meditabunda melancolía resulta inolvidable, y en él se funden el ideal clásico con algo más individual y particular. Gran número de las estatuas y relieves existentes son obras de muy alta calidad. El Antinoo Farnesio, de Nápoles, está tallado en mármol griego y presenta al joven como Hermes, guía de almas. En esta pieza, los contornos del rostro están especialmente bien modelados, y los rizos del cabello forman una configuración sumamente grácil. El rostro evoca sentimientos muy profundos, lo que se debe, en parte, al recurso de delinear las pupilas de los ojos, costumbre que empezaba a imponerse en los retratos de la época. La colosal cabeza que se encuentra en el Louvre de París, el Antinoo de Mondragone, combina la fisonomía del joven bitinio con la forma general copiada de un Apolo del siglo V. Winckelmann se refirió a ella como «la gloria y cumbre de la escultura de esta época y de toda otra». Un relieve hallado cerca de Lanuvio, y que se encuentra ahora en el Instituto dei Fondi Rustici, en Roma, representa a Antinoo en la persona de Silvano. Está firmado por Antoniano de Afrodisias y está tallado en el estilo ricamente pictórico tan característico de Asia Menor. Antinoo aparece de pie en postura relajada bajo una viña y frente a un altar. Junto a él está su mastín. La maestría evidenciada en este relieve, que



Moneda de oro de Adriano.



recuerda anteriores tumbas griegas, no tardaría en encontrar aplicación en los sarcófagos tallados que se hicieron a partir de esta época.

Adriano escribió un poema a un alma que emprende viaje, interpretado generalmente como dedicado a la suya propia, pero es muy posible que lo dedicara a Antinoo. Este sentido más personal de la identidad individual puede haber sido un factor preponderante para el resurgimiento de la inhumación como rito fúnebre y del sarcófago como forma artística, aunque no es posible determinar ningún cambio religioso fundamental. Muchas de las urnas mortuorias y de las tumbas-altares del primer siglo de nuestra era manifiestan una creencia muy acendrada en la vida después de la muerte.

En Oriente, los sarcófagos se levantaban al aire libre o en el centro de cámaras mortuorias abiertas y estaban tallados por los cuatro lados; pero en Occidente se los colocaba contra las paredes de las tumbas, y la parte posterior quedaba sin tallar. En algunos aspectos resulta válido hablar de sarcófagos «orientales» y «occidentales», pero no debemos olvidar que en todos los casos los artistas eran de origen griego.

Los primeros sarcófagos de la época de Adriano fueron diseñados con un alto sentido de la forma y de la proporción. Siempre se evitaba el exceso de figuras y no se permitía que las individuales predominaran sobre la impresión total mediante recursos excesivos, como erigirlas en posición demasiado avanzada con respecto al fondo. Los detalles se tallaban con gran maestría, y el escultor todavía no había adoptado la mala costumbre de representar los detalles mediante una multitud de perforaciones de taladro.

Durante el siglo II se perdió la lozanía de estos sarcófagos de la época de Adriano. Basta comparar el Sarcófago Pashley, procedente de Creta (Fitwilliam Museum, Cambridge), en el que está representado el triunfo de Baco, con un sarcófago tallado un siglo después que representa el mismo tema y se encuentra actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York. En el más antiguo, el cortejo del dios tiene vida, fuerza, dignidad. Las figuras están dispuestas en toda su longitud, aisladas o formando grupos, avanzando en una auténtica procesión. En el ejemplo de comienzos del siglo III, en cambio, las tallas son burdas y las figuras se arraciman a fin de crear una pantalla con luces y sombras.

Algunos sarcófagos representan escenas de la mitología clásica: gigantomaquias, Orestes vengándose de Clitemnestra y Egisto, la destrucción de Niobe y de sus hijos por Apolo y Diana. Otros, siguiendo la tradición de las urnas funerarias (y del incomparable sarcófago augusteo de Caffarelli, Staatliche Museen, Berlín) tienen guirnaldas decorativas sostenidas por jovencitos, sátiros u otras figuras, si bien el espacio que queda por encima de la guirnalda suele contener una escena, como, por ejemplo, el mito de Acteón o Diomedes apoderándose del Paladion de Troya, evocador el primero del poder avasallador de la muerte y el segundo del antiguo ideal de heroísmo como fin auténtico de la empresa humana.

Un grupo muy atractivo de sarcófagos «orientales» nos muestra amorcillos (cupidos) de tamaño natural que representan la feliz inmortalidad del alma en el paraíso. Ya no sostienen guirnaldas, sino que tocan instrumentos musicales, bailan y, en general, se comportan como niños pequeños. La mayor parte de estos sarcófagos se encontraron en Grecia, y es muy probable que Atenas haya

Una estatua de Antinoo representado como Apolo. Museo de Delfos.

sido el centro de producción. También aparecen representados amorcillos en las pilastras ricamente ornamentadas y muy logradas de los baños de Afrodisias (Museo de Estambul), donde habitan en rollos de carnoso acanto bien recortados junto con Heracles y miembros del *thiasos* dionisíaco. Entre los demás relieves del edificio hay un friso con una diosa urbana (Tique) y una figura masculina equivalente (tal vez el *demos*), reclinados y sosteniendo cuernos de la abundancia. Encima de la entrada a la *cella* del Templo de Adriano, en Éfeso, hay torsos femeninos que surgen del acanto, muy semejantes y bastante bien logrados, tallados por artistas de la misma escuela. Inmediatamente nos traen a la memoria las figuras de un friso que hay en el Templo de Venus Genetrix, en Roma (también combinadas con elementos vegetales), pero la tradición se remonta a las excentricidades del Estilo Tercero inicial y se prolonga a las obras severanas de Leptis Magna y de Torre Annunziata (Museo de Bellas Artes, Boston).

El Palacio de Adriano en Tívoli permitió que el emperador explayase ampliamente sus gustos estéticos. Edificios de planta compleja, en los que se advertían características de diseño de las diferentes partes del Imperio, alojaban una gran variedad de obras de arte. Los museos de escultura de todo el mundo están llenos de obras de las que se afirma que fueron desenterradas allí. Muchas de ellas son reproducciones de estatuas griegas, tales como la cariátides del Erecteón, felizmente situadas alrededor de un estanque ornamental, el *Canopus*. Aquí se demuestra de qué manera los romanos eran capaces de hallar nuevos usos para tipos muy conocidos y disponerlos en relaciones diferentes entre sí. En el caso de las cariátides, puede señalarse que Augusto ya había utilizado copias para adornar su foro. Otras esculturas provenientes de Tívoli pertenecen a una tradición más barroca; tal es lo que sucede con la pareja de centauros, copias realizadas por Aristeas y Papias de Afrodisias, basadas en una obra de Pérgamo o de Rodas de c. 150 a. de C. (Museo Capitolino, Roma). También es de destacar que en el palacio se encontraron diez representaciones de Antinoo. Además de las esculturas, hay numerosos mosaicos, entre ellos un emblema compuesto por palomas que beben de un cuenco y que está basado en una obra de Sosos de Pérgamo (fl. siglo II a. de C.), y una composición más violenta que representa a un centauro macho vengándose de unas bestias salvajes que han matado a su hembra (Museo Capitolino, Roma).

Los logros de Adriano están resumidos en las series de monedas que muestran personificaciones de las diferentes provincias del Imperio. El efecto recuerda al Arco de Benevento, con su exaltación de la figura del emperador como restaurador y benefactor. Nada más apropiado que la idea del sucesor de Adriano, Antonino Pío, de colocar esculturas idealizadas de las provincias en el templo *Divus Hadrianus* de Roma (c. 145 de nuestra era). Aquí el mundo romano está representado como una federación voluntaria de ciudades y provincias que participan de una cultura común. El modelo clasicista de representación, tranquilo y urbano, pone de relieve este tema feliz al que dio voz Elio Arístides en un panegírico, aproximadamente por la misma época:

«Has hecho que la palabra "romano" no se aplique sólo a una ciudad, sino a un pueblo universal. Ya no clasificas a los pueblos como griegos y bárbaros... hay muchos pueblos en cada una de las ciudades que no son menos conciudadanos tuyos que los de tu propio linaje, si bien algunos de ellos no han visto jamás esta ciudad... El mundo entero, como en una gran fiesta, se ha entregado a toda clase de refinamientos y de festividades sin restricción. Ha cesado cualquier otro tipo de competición entre las ciudades; sólo hay una forma de rivalidad que las obsesiona a todas: parecer todo lo bellas y atractivas que sea posible.»

A la luz de estas palabras, es perfectamente coherente que la mejor serie de relieves públicos del reinado de Antonio Pío no estuviese emplazada en Roma sino en Éfeso, en Asia Menor. El altar con sus relieves (que se encuentra ahora en su mayor parte en el Kunsthistorisches Museum, Viena) fue erigido en c. 138. En cuanto a su diseño general, el altar muestra una gran influencia del Gran Altar de Zeus de Pérgamo, aunque es menos complejo. Hay relieves en tres de las caras del monumento. En la derecha había escenas generalizadas de combate, en un estilo similar al del Gran Friso de Trajano (incorporado al Arco de Constantino) o a las escenas bélicas del Sarcófago de Amendola, de clara ascendencia helenística, hallado en la Via Apia, en las afueras de Roma (150 de nuestra era; Museo Capitolino). En el lado izquierdo, la escena está equilibrada por diosas, entre ellas una Apoteosis de Diva Plotina, gracias a la cual Adriano había logrado la sucesión del reino. El sector más amplio e importante se encuentra entre ambos y muestra una personificación de Éfeso (quizá también una personificación de Alejandría); un emperador vestido con coraza, presumiblemente Trajano, montado en un carro y acompañado por Niké (la Victoria), Virtus y Helios. La gran escena del sacrificio, al que asisten los Antoninos y Adriano, permite adivinar la razón de ser del monumento. Existe la curiosa posibilidad de que un joven que aparece al fondo, con largos cabellos ensortijados, sea Antinoo. Su presencia allí donde no es ni está representado como *divus* ni como mortal (ya que había muerto ocho años antes), tal vez estuviera destinada a recordar a la población de Asia Menor que el Imperio (y su gobernante) no sólo se interesaban por Occidente. En realidad, el menor de los dos Antoninos adoptados, Marco Aurelio, llegaría a tener en gran manera la forma de pensar y de escribir de un griego.

El impacto de Oriente está muy marcado en la base de la Columna de Antonino Pío (138-161), que fue levantada en su memoria por Marco Aurelio (161-180) en el Campo de Marte (Museos Vaticanos). El gran relieve de la apoteosis muestra la misma mezcla sutil de motivos históricos y alegóricos que el Altar de Éfeso y resume lo acendrada que la tradición helenística estaba por entonces en Roma. Las tendencias ilusionistas comenzaron en Roma bajo el gobierno de los Flavios, lograron imponerse y se mantuvieron tanto tiempo como duró el saludable desarrollo orgánico del arte romano, es decir hasta las postrimerías del siglo III de nuestra era.

Y había habido anteriores escenas de apoteosis (entre ellas la del *Grand Camée de France,* y otra del Arco de Tito de la que ya hemos hablado), pero, a nuestros fines, el paralelo más próximo es un relieve de la época de Adriano, perteneciente al demolido *Arco di Portogallo,* donde una figura femenina alada *(Aeternitas)* lleva a Sabina, esposa de Adriano, a los cielos mientras Adriano presencia la escena (Palazzo dei Conservatori, Roma). En el relieve, de la época de Antonino, la composición es, en general, similar a la de la Apoteosis de Adriano, y es probable que se haya inspirado en ella. Una figura masculina aparece reclinada a la izquierda personificando al Campo de Marte. A la derecha, ocupando la misma posición que Adriano en el relieve del Palazzo dei Conservatori, está sentada la diosa Roma. Lo sorprendente es la figura alada, que se ha transformado en un joven de larga cabellera y majestuosas



El relieve de la Apoteosis de la base de la Columna de Antonino Pío. Museo Vaticano, Roma.

alas que acarician los cielos mientras que sus pies casi rozan el cuerpo del Campo de Marte o del obelisco egipcio (el llamado *Gnomon* de Augusto) que éste sostiene y que en realidad estaba erigido en el Campo de Marte. La identidad de la figura está determinada por el globo con creciente y estrellas y la serpiente que sostiene. Se trata de *Saeculum Aureum,* la Edad Dorada, y representa la renovación y la eternidad. Por encima de él aparecen Antonino Pío y Faustina entronizados como Júpiter y Juno, mirando desde lo alto la felicidad de un mundo que ellos alentaron y que será mantenido por sus sucesores. Muy pocos relieves del estilo barroco romano lograron rivalizar con éste en cuanto a vigor de ejecución y majestuosidad de diseño.

La otra cara tallada de la base es un relieve en el que está representada una *decursio* funeraria de la guardia pretoriana y de diferentes miembros de la nobleza romana. Las figuras se ven en lo que podría denominarse una perspectiva aérea, con las más distantes elevadas por encima de las que se encuentran en el frente. Este recurso no era nuevo en el 160 (ya se encuentran en la Columna de Trajano), pero habría de tornarse mucho más común en los últimos tiempos de Antonino y Severo. Las pequeñas figuras, algo regordetas, significan una regresión respecto de la cuidadosa representación anatómica de la Apoteosis, pero el relieve no carece de atractivo para quienes admiran lo primitivo en arte.

El Arco construido para conmemorar las guerras de Marco Aurelio en el Danubio (168-176) ya no existe, pero han sobrevivido once esculturas de ese monumento, ocho de las cuales se encuentran en el ático del Arco de Constantino, y tres en el Palazzo dei Conservatori, en Roma. El empleo de grandes relieves nos retrotrae a las obras de las épocas de Trajano y de Adriano en Benevento. Como era de suponer, las tallas son ricas y profundas; las figuras tienden a destacarse sobre el fondo que generalmente está tallado con detalles arquitectónicos. De esta manera, cada uno de los acontecimientos y ceremonias aparece en un marco definido. En una escena triunfal, Marco aparece de pie en su carro, que está a punto de pasar por un arco (como en la famosa escena procesional del Arco de Tito, aunque *allí* el carro no tiene este enfoque: a los escultores de Marco les tocó combinar los elementos principales de ambas escenas).

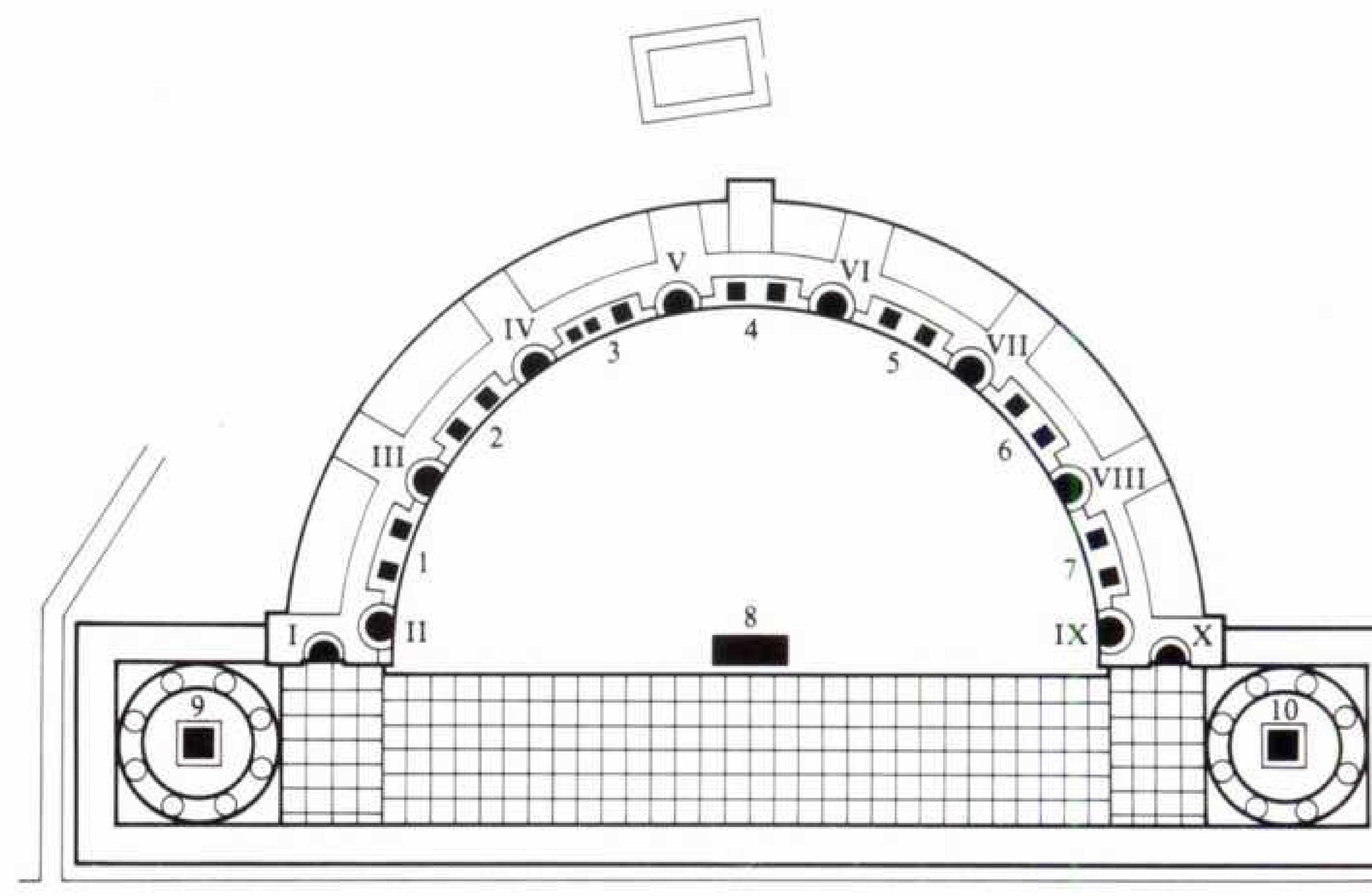
Entre los demás episodios figuran un sacrificio, un desfile en el cual los cautivos son perdonados, la adjudicación de un nuevo rey a los cuados y la donación de regalos a los ciudadanos. La impresión general es de dignidad y de ausencia de conflicto, incluso cuando el tema es de naturaleza militar.

Sin embargo, las guerras de la época de Marco Aurelio pusieron fin al tranquilo orden de la civilización antonina, y la columna (cuya construcción comenzó en su propio reinado, pero terminó durante el de su indigno hijo,

Cómodo [180-192]) pone esto en claro de una manera inconsciente, aunque punzante, al seguir estrechamente en sus caracterísicas externas a la Columna de Trajano. Pero mientras que en ésta los soldados realizan sus tareas con orden y decoro, aquí tanto los romanos como los bárbaros dan muestras de inestabilidad emocional. Las figuras, más pequeñas y retorcidas (parecidas a las de la base de la columna de Antonino Pío), están dispuestas a menudo en pequeños y densos ramilletes. Reflejan perfectamente el comienzo de lo que el profesor Dodds ha dado en llamar una «Era de Ansiedad». Hay una escena que resulta especialmente conmovedora. La lluvia acude en auxilio de los romanos y sume a sus enemigos en la confusión, pero en lugar de hacer un retrato directo de este «milagro», el escultor ha introducido a un ser extraño y dominador, compuesto parcialmente de largos cabellos en cascada (de lluvia). Nos recuerda a la deidad acuática cuya cabeza aparece en el centro del frontón del templo de Bath (Bath Museum), es decir, un *gorgoneion*. En ambos casos advertimos un atisbo —tan poco frecuente, por cierto— de atrevida originalidad en el arte romano.

Se produjo escultura para patronos privados durante todo el siglo II. La fuente, o *nymphaeum,* erigida por Herodes Atico en Olimpia, construida en forma de hemiciclo y ornamentada con estatuas de miembros de la familia del donante, así como con imágenes imperiales, siguió con la tradición de disponer las esculturas en relaciones simétricas, las mismas que pueden observarse en Tívoli y en el Panteón (cuyos nichos contenían originalmente estatuas de los dioses). La escultura retratista evidencia también cierto conservadurismo. Los rasgos itálicos de los retratos de los Flavios y los altos peinados a la «pompadour» de las damas dejan paso a un estilo más moderado bajo Adriano. Las cabezas femeninas podrían confundirse casi con los retratos de la época julioclaudiana, pero las de sus esposos se distinguen universalmente gracias a sus barbas de «filósofos», moda que debe de atribuirse en gran parte a Adriano. Al principio, las barbas eran cortas y muy bien recortadas, pero bajo Antonino Pío, y todavía más bajo Aurelio, se volvieron largas y enmarañadas.

Así eran, por supuesto, las barbas de los hombres retratados en los sarcófagos antoninos. Cambios más importantes se hicieron en la profundidad cada vez mayor del relieve, el empleo del taladro para producir el efecto del detalle y una manera más elaborada de encarar la composición. Estas características pueden observarse en el Sarcófago de Medea, en el Museo de las Termas, Roma, donde tres escenas de efecto dramático creciente (que muestran en primer lugar a Medea contemplando a los niños a quienes está a punto de asesinar, a continuación el asesinato mismo y, por último, su huida en un carro tirado por dragones) determinan un estilo continuo que, de todos modos, resulta mucho menos satisfactorio desde el punto de vista visual que el diseño integrado de la generación anterior. La cargada complejidad de algunos de los detalles contribuye a producir un efecto de pesadez. La misma crítica podría hacerse respecto del Sarcófago Casali que se encuentra en Copenhague (Museo Nacional), en el que diversas deidades se reúnen a ambos lados de Baco y de Ariadna. Los mejores sarcófagos de la época antonina, al menos entre los que pertenecen al tipo «occidental», son los que representan escenas de guerra. Aunque el Sarcófago de la Vía Tiburtina que se encuentra en el Museo de las Termas, Roma, está tan lleno de figuras que las identidades individuales quedan sumergidas, la pieza da muestra de un enfoque esencialmente fiel de las batallas sin apartarse de la tradición de las escenas de guerra de la época helenista. Los sarcófagos de tipo «oriental» muestran



II. Sabina
I. Nerva (?)
1. Abuelos de Regila
III. Adriano
2. Madre/Padre de Regila
IV. Hijos de Marco Aurelio
3. Hijos menores/Hijas de Herodes y Regila
V. Faustina la Menor
4. Regila/Herodes
VI. Marco Aurelio
5. Hijo/Yerno de Herodes y Regila
VII. Lucio Vero
6. Madre/Padre de Herodes
VIII. Faustina la Mayor
7. Abuelo/Nieta de Herodes
IX. Antonino Pío
X. Trajano
8. Toro
9. Hera
10. Zeus

La fuente de Herodes Ático en Olimpia.

figuras escultóricas sobre un fondo de columnas y de nichos. Entre ellos se destacan el Sarcófago Melfi (c. 170; Palazzo Pubblico, Melfi) y otro aún más elaborado, el que se encuentra en Velletri (postrimerías del período antonino; Antiquarium, Velletri). En el diseño de estas obras se advierte la influencia de los templos, los *nymphaea* y los teatros —especialmente los del este de Grecia—, en los cuales la escultura se integraba dentro de un marco arquitectónico. Los estuquistas, que llevaron su arte hasta un nivel muy alto en el período antonino, buscaban un efecto similar. La tumba de los Valerios, que se encuentra debajo de San Pedro, representa a diferentes deidades y miembros de la familia, así como a figuras del *Thiasos* báquico. En lugar de los simples estucos blancos de épocas anteriores, se emplea el policromado, incluso el dorado. En la tumba de los Pancracios, en la Vía Latina, los episodios mitológicos —por ejemplo, la toma del Paladión, Príamo ante Aquiles, el juicio de Paris—, todos ellos ejecutados en estuco, alternan con pinturas. Aquí la decoración abarca la totalidad de la bóveda, produciendo en el visitante una impresión de prodigalidad. Incluso en aquellos casos en que los cielos rasos estaban decorados con simples estucos no figurativos, como en la Tumba del Hacha, debajo de San Sebastián, con sus rosetas enmarcadas en círculos, se obtenía un efecto muy hermoso, asombrosamente parecido al logrado en Inglaterra en los cielos rasos del siglo XVII. Mucho menos impresionantes fueron los logros en el terreno de la pintura durante la época antonina. Después de que Pompeya y Herculano fueran arrasadas por la erupción del Vesubio en el año 79 de nuestra era, se hace más difícil seguir la evolución de la pintura de una manera detallada. Aunque por ejemplos hallados en Italia, tales como las



Detalle de una esquina de la bóveda de la tumba de los Pancracios.

figuras sobre fondos coloreados de una casa de la Via dei Dipinti, en Ostia, y el *Baño de Venus,* en los Baños de los Siete Sabios, de la misma ciudad, así como otros encontrados en otras provincias, tales como figuras y detalles decorativos de Leicester y Verulamium (St. Albans), en Inglaterra, es evidente que la utilización de la perspectiva, de cualidades tan excelsas en la basílica de Herculano, había quedado casi abandonada. Se conocen pocas pinturas de elevada calidad de la época antonina. Hay excepciones, por ejemplo, el *Mithraeum,* de Capua, donde la intensidad emocional de la mejor escultura antonina fue transferida a la pintura. En el centro de la composición observamos la lucha elemental entre Mithra y el toro, hacia el cual están dirigidos los ojos del sol, de la luna, de la tierra y del océano, todos ellos con figuras humanas. El sol y la luna están especialmente logrados. El primero está representado como un auriga vestido con una túnica roja sujeta sobre el hombro por medio de un broche de oro. Su cabello aparece revuelto por el viento, sus ojos observan con vívida intensidad la acción central. Hay más de una reminiscencia de Alejandro Magno tal como aparece representado en el mosaico de la Casa del Fauno. La luna trasluce también una gran fuerza y nos recuerda a la figura de la Arcadia en el fresco del *Hallazgo de Télefo,* de la basílica de Herculano, inspirado en el estilo de Pérgamo. Todo cuanto se diga sobre la importancia de los ojos en el arte imperial de las épocas media y tardía es poco. En la teoría neoplatónica se los consideraba como el vínculo entre el cuerpo y la mente del hombre. Sobre las momias de la época romana de los cementerios de El-Fayum, Egipto —por ejemplo, el de Hawara—, se han encontrado pinturas en tabla o en tabla forrada de tela, tanto en encausto —pintura de base cerosa muy similar al óleo— como al temple. En ellas tenemos ejemplos gráficos del importantísimo papel de la mirada. Si bien se había producido una evolución estilística considerable entre los siglos I y IV, casi todos los retratos están encarados frontalmente y tienen la mirada fija en el espectador. (Piénsese, por ejemplo, en los hermosos ejemplos que hay en el British Museum, Londres; en el Royal Scottish Museum, Edimburgo, y en el Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.)

El Bajo Imperio.—Todo parece indicar que, bajo la dinastía de los Severos (193-235), la emoción —rasgo predominante del arte de la época antonina— cedió paso a la formalización. En el caso del arte del Estado, esto significó la expresión de una relación más jerárquica entre el gobernante y los habitantes del Imperio. En los sarcófagos existe la misma línea divisoria entre los dioses y los hombres. Ni siquiera los frescos de las catacumbas romanas escaparon a este nuevo hieratismo (piénsese si no en la figura *Orante* del cementerio de Priscila, en Roma).
Una pintura al temple sobre tabla, hallada en Egipto (actualmente en los Staatliche Museen, Berlín), es una buena introducción al arte de comienzos del siglo III. Representa a Septimio Severo (193-211), a su esposa Julia Domna y a sus hijos Caracalla y Geta. Aparecen ataviados con ropas especiales y con enjoyadas diademas que evidencian su jerarquía. Su mirada es directa, como si estuviesen interrogando al espectador. No cabe duda de que hay una gran caracterización individual; incluso Severo, con su barba partida, guarda un vago parecido con Antonino, pero de ninguna manera puede confundirse con Marco Aurelio. No tiene nada de bondadoso filósofo, su aspecto es el de un gobernante duro y cruel.
Severo y su esposa aparecen representados también en el Arco de los Argentarios, en el Foro Boario, Roma. También aquí aparecen distantes, «en pose». El entorno ornamental de la escena nos recuerda los intrincados detalles que encontramos en los altares-tumbas de la época de los Flavios (no es el único caso de escultores de la época de los Severos que vuelven sobre las obras de un siglo antes). El Arco de Severo (203), que domina el Foro, no puede por menos de causarnos un sentimiento de triste decepción, pues las esculturas están terriblemente deterioradas, pero es evidente que el estilo de composición, con sus pequeños grupos de figuras achaparradas, tiene mucho en común con la Columna de Marco Aurelio. Es indudable que las grandes escenas panorámicas, con sus figuras fuera de escala, presentan un contraste alarmante con la escultura en relieve del siglo II, pero esta divergencia se debe en parte al simple hecho de que el Arco de Severo, en Roma, está bastante mal tallado. Septimio Severo dedicó sus mayores desvelos a su ciudad natal, Leptis Magna, y allí se encuentran los ejemplos mejores y más típicos de la escultura de su tiempo. El ático del arco triunfal de Leptis, perteneciente a esa época, contiene una escena triunfal de gran magnificencia, en la cual el emperador aparece de frente al espectador sobre la plataforma de su carro. Las otras figuras que hay en torno a él son rígidamente frontales, como en la escena del sacrificio. Prevalece aquí una estética casi bizantina, acentuada por los pliegues profundamente tallados de los ropajes. Los emperadores anteriores habían construido foros imperiales en Roma.



La lucha elemental entre Mithra y el toro en el Mithraeum, en Capua.

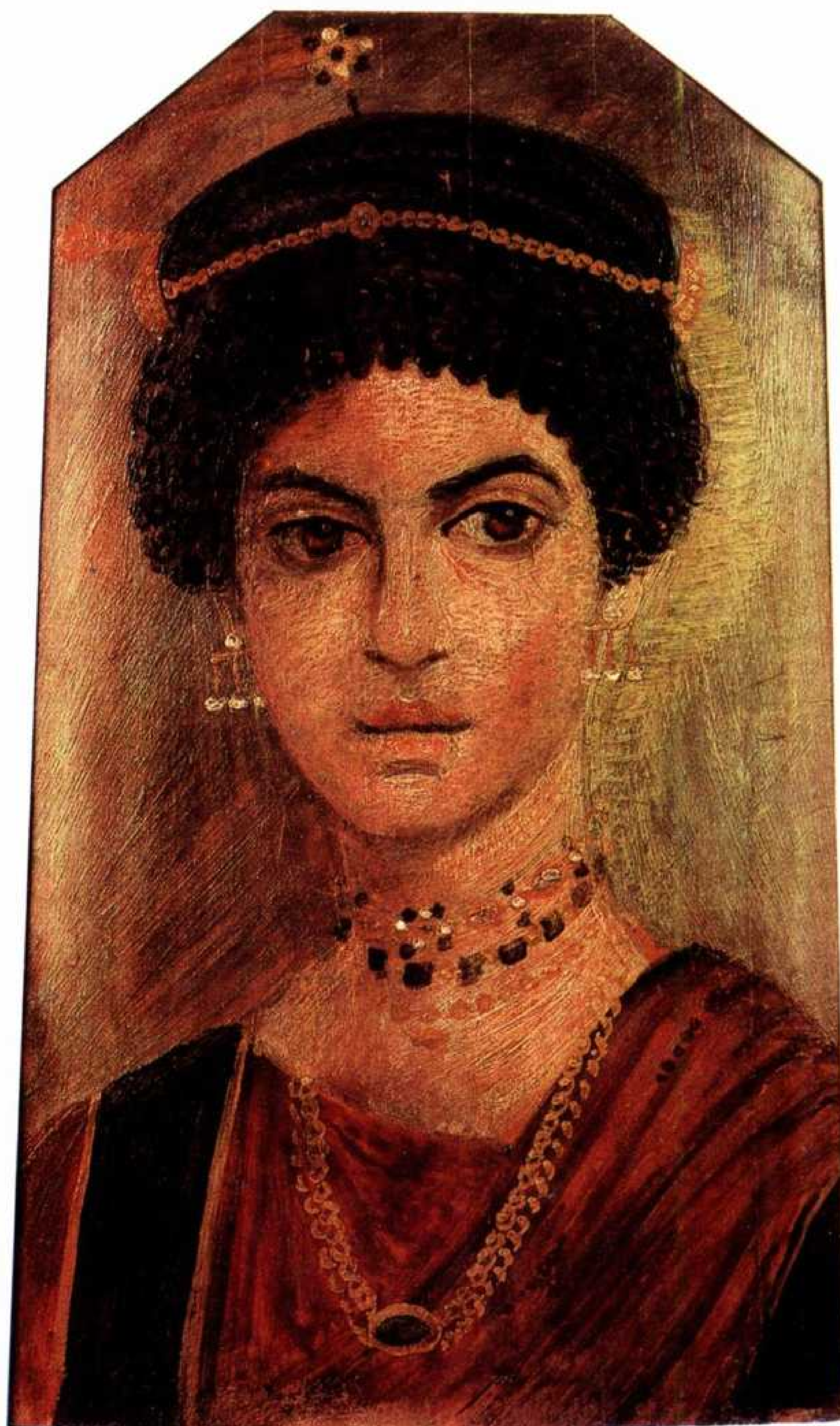
Siguiendo la tradición, Severo construyó su gran basílica y su plaza pública en Leptis, e hizo venir a escultores afrodisiacos para decorarlos. Las pilastras que hay a la entrada de la basílica, con sus volutas historiadas, recuerdan a los prototipos anteriores de la época de Adriano, en Asia Menor.

El estilo cada vez más «real» del emperador y su familia marcó el comienzo de oportunidades de patronazgo para los trabajadores de piedras preciosas y también para otros artesanos. Un camafeo que se encuentra en el British Museum, Londres, representa a Julia Domna como la celeste Juno y la muestra montada en un carro tirado por dos toros, mientras que otro que está actualmente en Kassel (Staatliche Kunstammlungen) le otorga los atributos de la Victoria. Una talla hallada en Castlesteads, Cumberland (perdida en la actualidad) representaba a Severo como el dios egipcio Serapis. Todos los miembros de la familia imperial (Septimio Severo, Julia Domna, Caracalla y Geta) aparecen en un hermoso camafeo que se encuentra en París (Cabinet des Médailles). Otras joyas, tales como el Camafeo del Oso, hallado en South Shields (Newcastle Museum), tallado en sardónice india, no hacen referencia directa a la propaganda estatal, pero es posible que fuesen producidos en talleres del estado. Es de suponer que sólo los muy ricos o influyentes usaran enganches tan suntuosos en sus broches. Todas estas joyas se distinguen por la misma talla, más bien bidimensional, que encontramos en esculturas de proporciones mayores.

La linealidad y la frontalidad eran dos aspectos del arte provinciano de las regiones orientales del imperio que llegaron a influir sobre la totalidad de la escultura y la pintura romanas. Las deidades talladas en vigas de piedra del templo de Bell, en Palmira, son ejemplos perfectos de ello y pertenecen a época tan temprana como el año 32 de nuestra era (museo del lugar). Todo parece indicar que se pretendía establecer una relación más directa entre los dioses y los hombres en lugar de insistir en la línea de división entre los dos mundos, como harían más tarde los romanos. La misma idea está por detrás de la costumbre de emplear retratos de disposición frontal para cerrar los osarios en las tumbas. En esto se advierte una fuerte influencia greco-romana por la manera de modelar los rasgos, y sin embargo no hay posibilidad de confundirlos con la escultura occidental. En el caso de los retratos femeninos, por ejemplo la obra maestra que se encuentra en Copenhague (N. Y. Carlsberg Glyptotek) llamada *La Beldad de Palmira* (comienzos del siglo III), esto se debe en parte al profuso empleo de las joyas, pero en todos los casos, no sólo en Palmira, sino también en Hatra, más allá de las fronteras imperiales, y en muchos centros menores, la línea y la configuración eran más importantes que el volumen. Un ejemplo interesante de cómo llegó a Occidente el arte de Palmira es el que ofrecen dos tumbas de South Shields (museo del lugar), talladas por un palmirano, en un caso para un patrono de la ciudad llamado Barates, con motivo del enterramiento de su esposa Regina, nacida en territorio británico, y en el otro para Víctor, un moro del norte de África. El movimiento de artistas, incluso en pequeña escala, por el Imperio, habría sido suficiente para la propagación de diversas modalidades de representación.



Septimio Severo y su familia: tabla pintada. Autibeenabteilung, Berlín Occidental.



Retrato de mujer sobre panel, del siglo II. Royal Scottish Museum, Edimburgo.

A finales del siglo III, la escultura tetrárquica parece reflejar las tradiciones de los talleres de la zona norte de los Balcanes, por desgracia menos refinadas que las de Asia Menor o Siria.

La pintura y el mosaico respondían cada vez más a las influencias locales. Muchos de los pisos de los mosaicos más hermosos del Imperio Medio se encuentran en el norte de África, especialmente en Túnez, donde el empleo de colores atrevidos, contrastantes, sobre un fondo simple, generalmente blanco, junto con orlas de intrincada decoración, significaron una respuesta de insólito vigor a los problemas del diseño bidimensional. Un piso de La Chebba (Musée du Bardo) tiene como pieza central un círculo donde aparece Neptuno surgiendo del mar en un carro tirado por caballos marinos. Rodeando a este *emblema* hay delicadas personificaciones de los hijos del mar en forma de mujeres jóvenes que sostienen atributos adecuados, cada una de ellas encerrada en un ligero marco vegetal, y viñetas donde se ve a hombres que ejecutan diversas actividades estacionales. Tan atractivo como el anterior es un piso hallado en Ovdna, también en el Bardo, con una escena central que representa a Baco dando el vino a Ícaro, en el Ática, rodeado de un exuberante viñedo en medio del cual figuran cupidos que recolectan uvas. Un suelo hallado en Acholla (Musée du Bardo) representa un *thiasos* marino, con nereidas sentadas sobre delfines, así como criaturas marinas de diversas especies, junto con motivos vegetales combinados con figuras humanas. La pieza central representa el «Triunfo de Baco», y alude a la salvación del alma de las garras de la muerte, presumiblemente en las islas de los Bienaventurados, al otro lado del océano, gracias a la vivificante benevolencia del dios del vino. El mosaico de Labores Rurales que se encuentra en Cherchel (museo del lugar) es, en general, un diseño de alfombra ricamente policromado, con hombres entre viñas que no están ni en el fondo ni en el primer plano, sino que actúan como rítmicas interrupciones de la actividad humana. Igual que en Leptis, el patrón tenía más importancia que el naturalismo.

El grupo formal de soldados dispuestos frontalmente que aparece en un fresco en el que se representa una escena de sacrificio en el templo de los dioses de Palmira, en Dura Europos (Yale University Art Gallery, New Haven) está, sin embargo, más próximo al Arco de Leptis en lo que a sentimiento se refiere, y cronológicamente no puede ser muchas décadas posterior a éste. En lugar de un emperador, aquí la figura central es el tribuno de la guarnición local, Julio Terencio, quien está haciendo una libación en el altar.



Pilastra decorada de la basílica de Severo, en Leptis Magna.



Busto de piedra de una romana, hallado en Palmira. Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague.

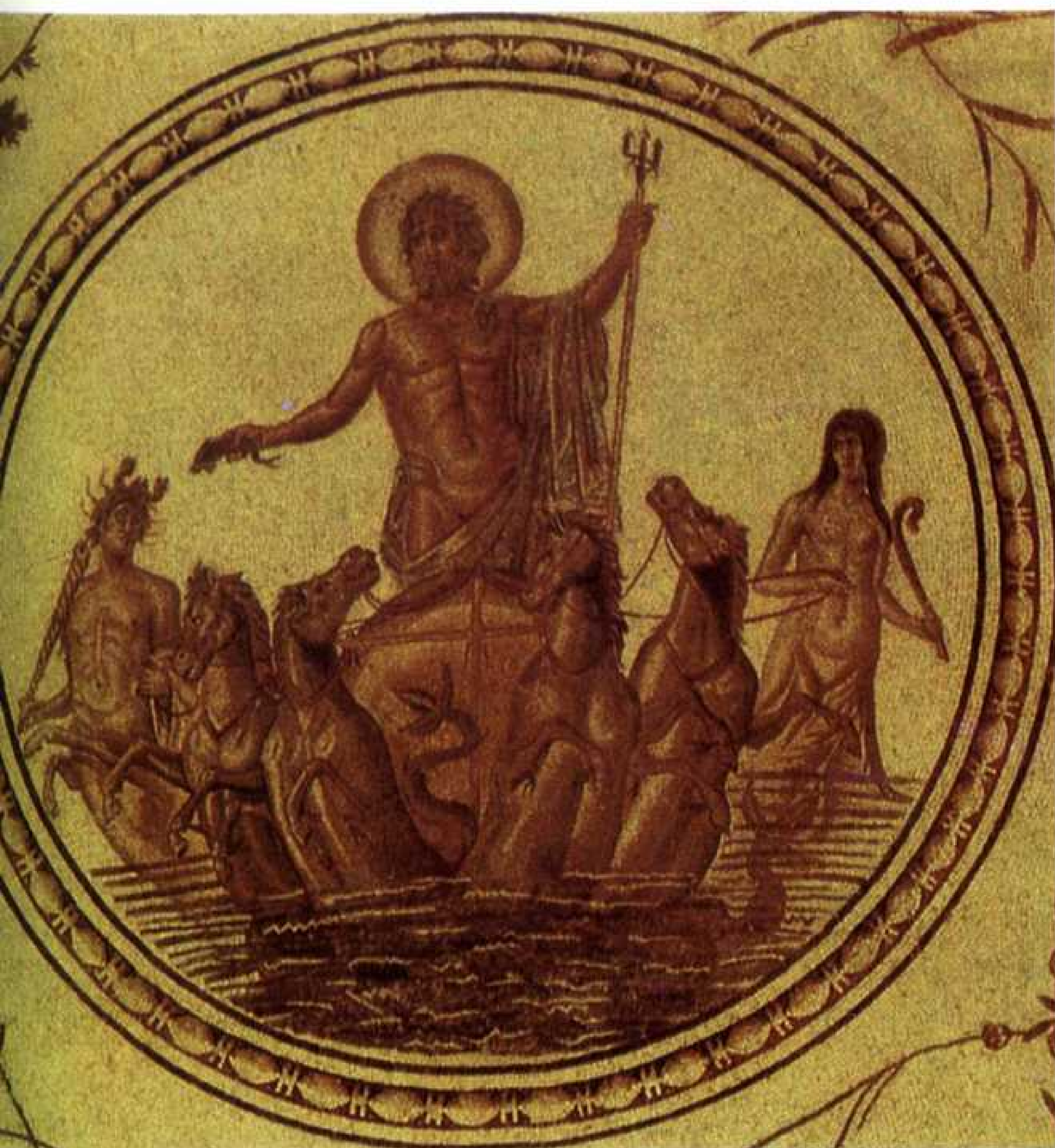
Las pinturas más destacadas de Dura son las escenas bíblicas que adornan la sinagoga (National Museum, Damasco), que deben de haber sido ejecutadas antes del año 245, ya que el edificio fue destruido aquel año por fortificaciones erigidas apresuradamente contra los persas. Samuel, representado en escala superior a la de los demás israelitas, unge a David, que mira pasivamente frente a él en compañía de un grupo de hombres de pie cuya rigidez es comparable a la de las estatuas.

Para tomar otro ejemplo, en la visión de Ezequiel, la *manus dei* desciende de los cielos (un anticipo de la iconografía bizantina) y parece manipular a los extraños hombres de abajo, ataviados con pantalones, cuyos rostros son también inexpresivos e impasibles. A sus pies yacen pequeños cuerpos como de muñeco y partes de cuerpos de aquéllos que aún no han resucitado. Esta dispersión de objetos en el campo puede verse también en la sinagoga en la destrozada parafernalia del sepulcro de Dagon y, por supuesto, se remonta a la pintura helenística de Sosos. Pero muchos de los detalles restantes, tales como la vestimenta y la rigidez frontal de las figuras, son, sin duda, orientales. Una hermosa serie de mosaicos que adornan los pisos de las tumbas de Edessa corresponden a un período algunos años posterior al establecimiento del control romano (postrimerías del siglo II y comienzos del III de nuestra era). En ellos aparecen representados destacados personajes locales con sus familias, en un estilo que guarda estrecha relación con las pinturas de Dura. Diversos grupos de hombres vestidos con pantalones y de mujeres de largas vestiduras están dispuestos en actitudes frontales fijas, con las cabezas y brazos en *poses* tan formales como en las fotografías victorianas, y que constituyen una sorprendente prueba de que las tendencias que se manifestaron por primera vez —en Occidente— en la columna de Marco tuvieron su origen en las zonas fronterizas orientales del Imperio.

La aparente prosperidad de que gozó el Imperio bajo el reinado de Severo e incluso de sus sucesores inmediatos no ofrece ningún indicio de la agitación del siglo III, que en muchas zonas (Roma incluida) tuvo serias repercusiones en el arte. La producción de relieves estatales, tan importantes en la época anterior, cesó casi por completo, por cuanto los gobernantes no tenían tiempo ni dinero para costosos monumentos. Para hacernos una clara idea de la



Una moneda de Carausius.



Piso de mosaico de La Chebba. Musée National du Bardo, Túnez.

propaganda del siglo III debemos estudiar las monedas, emitidas en grandes cantidades y en metal degradado (también en oro, aunque las monedas de oro son decididamente escasas). Cada nuevo pretendiente al trono imperial confiaba en tener mejor suerte que sus predecesores y lograr impedir que lo mataran los persas o en una guerra civil, y tenía clara conciencia de lo importante que era que el populacho del Imperio pudiese reconocerlo y aceptar su propaganda. De ahí que la calidad del retrato de esa época no haya sido siempre superada jamás: en las monedas vemos facciones tensas, preocupadas, de los emperadores, por ejemplo Macrino (217-218), Decio (249-251) y el elegante Galieno (253-268), con el cabello y la barba escrupulosamente peinados, el afable Póstumo (259-268), usurpador galo cuyo retrato evidencia un parecido deliberado con los Antoninos; el ceñudo rostro de Carausio (287-293), con su cuello robusto como el de un toro, que le da una imagen de energía, y las facciones inescrutables de los dos augustos, Diocleciano (284-305) y Maximiano (285-305), cuyos retratos están en la línea de la posterior tendencia general manifestada por los romanos a subrayar la línea divisoria entre los emperadores y sus súbditos.

El fracaso del Imperio en las guerras emprendidas fuera de sus fronteras quedó elocuentemente expresado en los relieves erigidos por los monarcas persas para mostrar sus triunfos sobre Alejandro Severo (232), sobre Felipe el Árabe (244) y sobre Valeriano (260). En cuanto a la elección del emplazamiento —las paredes de cañones rocosos—, los relieves nos retrotraen a prototipos aqueménidas muy anteriores, y esto se pone de manifiesto, sobre todo, en la tan formalizada composición hallada en Darabgird, donde aparece Ardashir (224-241) aceptando una rendición romana alrededor del año 230 (232?). Sin embargo, este estilo acusa en algunos casos la influencia del arte occidental, especialmente en un relieve que se encuentra en Bishapur, que data de c. 260 y probablemente haya sido realizado por prisioneros romanos establecidos en Irán. Allí se ve a Shahpur (244-272) triunfando sobre los emperadores romanos, uno de los cuales es, sin duda, Valeriano, que fue capturado por los persas. Los rostros y armas de los soldados romanos vencidos son de características mucho más naturalistas que las habituales en el arte persa, y el emperador romano, humillado y de rodillas, una figura que inspira simpatía.

Para ver a un emperador triunfante es preciso que recurramos a una obra privada: un sarcófago que representa a un general romano a caballo marchando a la delantera de un desordenado conjunto de figuras contorsionadas. Se ha identificado a este general como el emperador Hostiliano, que reinó brevemente en el año 251, y todo hace suponer que se trata de su sepultura (Museo de las Termas, Roma).

La tradición helenista de la época de Antonino volvió a florecer en la culta corte de Galieno, abierta también a los filósofos, por ejemplo Plotino (205-270). A juzgar por la persistente aparición de ciertos tipos de sarcófagos en los que se ve a filósofos y por el estilo «galiénico» del emperador Póstumo, el «Renacimiento Galiénico» alcanzó una considerable difusión. La denominación de «Renacimiento» es algo errónea, por cuanto los artistas no tuvieron que aprender su oficio de nuevo, pero la reinstauración de la institución del patronazgo fue un hito significativo en el arte del siglo III.

Una cabeza barroca perteneciente al teatro de Dióniso, Atenas, tiene una ensortijada cabellera que cae en cascada sobre la nuca, muy parecida a la cabellera de Antinoo.

No sorprende que eruditos hayan fechado esta pieza, y otras semejantes (como una cabeza que hay en Dresde) dentro de las postrimerías del período adriánico o en época de Antonino. Sin embargo, los ojos tienen pupilas muy destacadas, que dan la impresión de estar fijas en la lejanía, y la expresión es mucho menos calmada que en cualquiera de los retratos de la época de Antonino.

Se la compara acertadamente con otra espléndida cabeza que se encuentra en el Museo de las Termas de Roma y cuyo cabello es mucho más corto y guarda una estrecha relación con los retratos de Galieno que aparecen en las monedas. La cabeza de Atenas tiene cierta semejanza con la cabeza de Alejandro Magno hallada en Pérgamo (Museo de Estambul) y que data del siglo II a. de C.; podría representar a Galieno al modo de Alejandro. De ser así, la comparación no fue demasiado feliz, por cuanto Galieno, cualesquiera hayan sido sus cualidades, no fue precisamente un militar afortunado. La referencia a Adriano fue adecuada y premeditada, encaminada sin duda a llamar la atención sobre el hecho de que, al igual que su predecesor, era helenizante y filósofo.

El Sarcófago de Sidamara (Museo de Estambul) fue hallado en Asia Menor aproximadamente por la misma época y tiene relieves en sus cuatro caras. El más sorprendente es el

que presenta a un filósofo de perfil en un trono, leyendo un pergamino. Junto a él está su «esposa», y ambos están acompañados por Artemisa y por los Dióscuros. Como fondo cuenta con un rico entramado arquitectónico, pero, a diferencia de los sarcófagos «orientales» anteriores, las figuras se destacan mucho más. También en Roma (Museo Lateranense) puede verse un sarcófago de filósofo, pieza igualmente hermosa.

De estilo galiénico, aunque presumiblemente más tardíos, son los relieves del *Arcus Novus* que, según todas las apariencias, corresponden a la década de 260 más que a la de 280 (período tetrárquico). La mayoría de ellos se encuentran actualmente en los Jardines de Boboli, Florencia, pero en la Villa Medici, Roma, hay un fragmento importante que representa una Victoria inscribiendo votos por la seguridad del emperador sobre un escudo circular. El tema de los pedestales de Florencia es tradicional: bárbaros cautivos, Victoria y los Dióscuros. Pero los atrevidos contornos, los altos relieves, las ricas texturas plásticas del cabello y las vestiduras de las Victorias, así como las armoniosas proporciones de todas las figuras, nos retrotraen al estilo de la primera época de Antonino, el Arco de Marco Aurelio. La búsqueda consciente de la belleza es, por cierto, muy evidente y compite en pie de igualdad con el Galieno de Atenas. No es de extrañar que estos relieves fueran copiados durante el reinado de Constantino, aunque el resultado, apreciable en el Arco de Constantino, deja mucho que desear en cuanto a calidad. La única escultura pública de la época tetrárquica de reconocido mérito, si se la juzga de acuerdo con los cánones del pasado greco-romano, es el Arco de Galerio, levantado en Tesalónica, cuya forma original era la de un cuadrifonte (arco de cuatro vías). Sólo se conservan dos de los cuatro pilares originales, cada uno de ellos con cuatro capas superpuestas de relieves que, en parte, fueron modificaciones de diseños de sarcófagos. Las escenas de guerra son bastante reales desde cierta distancia, y las estrechas bandas de ornamentación con motivos vegetales que separan los distintos sectores fueron labradas con la ostentosidad que es propia de la escuela escultórica de Afrodisias, en Asia Menor.

Escenas de audiencias imperiales, en las que el emperador aparece sentado de frente en actitud inmóvil entre sus súbditos igualmente impasibles, señalan una mayor aceptación de la estética oriental a partir de la época de Severo, pero de una estética que nada tiene de sorprendente para ojos habituados al arte de Palmira y de Dura Europus.

La escultura más famosa de la tetrarquía es el grupo retratístico de los cuatro emperadores juntos que ahora se encuentra en la Plaza de San Marcos, Venecia (285-305), pero que anteriormente estaba en Constantinopla. La obra fue tallada en pórfido egipcio, piedra púrpura usada sólo para esculturas de miembros de la familia imperial. No es posible distinguir a los emperadores unos de otros; sus rostros son igualmente inescrutables y lucen dagas y diademas idénticas. Sus características personales no interesan; todo lo que importa son sus posiciones (de ahí que sus grandes ojos proclamen que más que humanos son fuerzas de mediación entre los dioses y los hombres). Otras esculturas similares de pórfido, por ejemplo las figuras de Diocleciano y Maximiliano del Vaticano, la cabeza de Constantino I (?) en el British Museum, Londres, y el busto

Hostiliano triunfante: una escena del Sarcófago de los Ludovicos, Museo de las Termas, Roma.





Cabeza de la deidad egipcia Serapis. Museo de Londres.

de Licinio (de Athribis) en El Cairo, son igualmente duras, igualmente incontaminadas por las emociones ordinarias. Las tradiciones humanistas del retrato greco-romano han dejado paso aquí a la mirada omnividente del icono imperial.
Para comprender los orígenes del arte romano de la última época, o arte bizantino, debemos considerar la actitud romana con respecto a los dioses y a lo sobrenatural. Las formas de arte estatal no llenaban una necesidad emocional, ni pretendían hacerlo, aunque se consideraba que era prudente y de bien nacidos observar la *Pax Deorum*. El ejército celebraba regularmente actos oficiales de culto, y nada tiene de sorprendente que el tardío fuerte romano levantado en Luxor, Egipto, contuviese un santuario y magníficas pinturas de los emperadores y de su cuerpo de guardia, que desgraciadamente se han perdido al ser destruidas por los egiptólogos al excavar por debajo en busca de relieves faraónicos. Aquí el *numen* —el espíritu divino por contraposición al cuerpo terreno— del emperador y los dioses del estado romano eran venerados con la pompa que se les debía.

Para el culto privado, los hombres elegían las deidades que más les atraían: Elio Arístides, el apólogo del Imperio del siglo II, prefería a Esculapio; Apuleyo (c. 123-postrimerías del siglo II), a Isis, y es de suponer que los dueños del gran piso de Dióniso que se encuentra en Colonia, preferían a este dios para sus cultos (fines del siglo II). En ocasiones, los cultos eran importaciones relativamente nuevas, como sucedió en el mithraísmo, pero no puede decirse que haya sido así en todos los casos. Los adoradores del templo de Mithra, en Londres, veneraban al dios iranio, pero la mejor escultura del mismo es una cabeza del Serapis egipcio que pertenece a la última época de Antonino, mientras un pequeño grupo votivo de Dióniso y su *thiasos* ofrece «vida a los extraviados hombres», según reza una inscripción que lo acompaña. Es poco probable que sea anterior al siglo IV. Igual que en el mundo helenista, el pueblo consideraba a los dioses como salvadores, y en esta actitud aparecen Dióniso y Hermes en los sarcófagos.
De los emperadores que habían traído seguridad al Imperio, por ejemplo Diocleciano y Maximiano, se decía que tenían cualidades «jovianas» o «hercúleas»; de ahí a considerarlos diferentes del resto de la humanidad sólo había un paso. Podría haberse pensado que el cristianismo, que se convirtió en religión del estado romano bajo el reinado de Constantino, diera por tierra con esas pretensiones, pero atribuyó al emperador la función de delegado de Dios sobre la tierra. La enorme cabeza de mármol de Constantino que actualmente se encuentra en el Palazzo dei Conservatori, en Roma, es impresionante y de expresión inescrutable y examina el mundo con sus enormes ojos perforados en una actitud muy próxima a la del divino rey del universo (el *Cosmocrator*). En efecto, puede observarse su similitud con el Cristo pintado en la catacumba de Commodilla, en Roma. Pero los antiguos valores humanos no habían caído en el olvido; en el nivel más material, el hecho de que se volvieran a utilizar esculturas de la época de Adriano y de Antonino en el Arco de Constantino (al igual que las Victorias, los dioses acuáticos y los cautivos de esa época) evidencia que no se habían olvidado las tradiciones anteriores. La pintura de un cielo raso del Palacio Imperial de Tréveris (Vischöfliches Museum, Tréveris) muestra a miembros femeninos de la familia imperial en retratos muy logrados, y un camafeo que se encuentra en La Haya tiene un retrato de Constantino, su madre Helena, su esposa, Fausta, y su hijo Crispo en un carro tirado por centauros. El estilo, aunque un poco pesado, es lo suficientemente clásico como para justificar el hecho de que el gran erudito alemán Adolf Furtwängler se haya atrevido a decir que se trataba de una obra julioclaudiana en la que se representaba el triunfo británico de Claudio. Es verdad que en cierta medida está basada en un camafeo oficial del siglo I, del mismo modo que algunas monedas de Constantino tratan de sugerir que era el nuevo César Augusto.
El arte romano del siglo IV se caracterizó por un eclecticismo más acusado que en épocas anteriores. En la mayoría de los casos, aunque no de manera exclusiva, las obras más libres, de tendencia clásica, se asocian con el paganismo, y el formalismo hierático de la cabeza que se encuentra en el Pallazo dei Conservatori o de los pequeños frisos del Arco de Constantino (donde aparece el emperador elevado y separado de sus súbditos) guarda relación con el cristianismo y con la corte imperial.
El patronazgo aristocrático está perfectamente representado en los muchos ejemplos de piezas de plata del siglo IV, desenterradas a menudo en grandes montones. La vajilla de plata evidencia, al parecer, tendencias conservadoras, y la gama de temas paganos representados permite adivinar un



El plato de Aquiles hallado en Kaiseraugst. Römermuseum, Augst.



El mosaico de la liebre, hallado en la villa de Barton Farm, Cirencester.

interés muy vivo por los antiguos cultos. Una bandeja ilustrada hallada en Ballana, Nubia (conseguida tal vez en un saqueo en el Egipto romano; Museo del Cairo), muestra a una deidad en la cual se combinan los atributos de Apolo y los de Hermes, Dióniso y otras deidades tales como Ares y Hefaistos. La pieza es un ejemplo de la tendencia a «sincretizar» a los dioses concibiéndolos como la manifestación de un todo abarcador.

La gran bandeja de Océano del Mildenhall Treasure (British Museum, Londres) representa a Dióniso con su *thiasos*, acompañado de sátiros, de ménades, de Pan y de Hércules, danzando todos en torno a una banda interior de nereidas y tritones. En el centro está la máscara del dios marino que ha dado el nombre al plato. Otro hallazgo británico realizado en Corbridge (Alnwick Castle Collection) es un *lanx* (plato rectangular) en el que aparece representado un grupo de deidades entre las que destaca Apolo, al cual se rendía culto en Delos. Es probable que haya sido hecho para celebrar la visita al lugar del emperador Juliano en el año 363. Juliano había pasado del cristianismo a la antigua religión, y puede que su apostasía representara un aliento considerable para los paganos, incluso tras su intempestiva muerte en combate contra los persas (que ocurrió en aquel mismo año). La esperanza de un nuevo resurgimiento pagano siguió flotando en el aire por lo menos hasta las postrimerías del siglo.

En vez de venerar a los santos del cristianismo, los paganos rendían culto a sus héroes propios, especialmente a Aquiles. El plato de Aquiles, de Kaiseraugst (Römermuseum, Augst), tiene un emblema central en el que aparece representado el héroe disfrazado entre las hijas de Licomedes, y en la orla se ven numerosas escenas de la infancia y educación del héroe. No cabe duda de que se trata de una pieza del siglo IV, y el carácter didáctico de la misma puede considerarse como un intento de contrarrestar los aspectos didácticos del arte cristiano, de los que puede ser ejemplo la botella de plata hallada en Traprain Law, cerca de Edimburgo (Museo de Antigüedades Nacionales de Escocia, Edimburgo) o en los sarcófagos del cementerio de Les Aliscamps, Arles, o en la iglesia de San Félix, Gerona, con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento.

Puede que en el caso de la copa «Rothschild-Licurgo», que se encuentra en el British Museum, Londres, y que pertenece al tipo de cuenco de cristal llamado *diatreton*, haya intervenido un patronazgo aristocrático similar. Se trata de copas de boca ancha laboriosamente talladas en dos niveles. En el Vaso de Portland se utilizó fundamentalmente una técnica de talla de camafeo, aunque no cabe duda que

la separación de los dos niveles requirió una pericia aún mayor. La copa Rothschild presenta a Licurgo, uno de los enemigos de Dióniso, en el momento de ser estrangulado por la rinfa Ambrosía a la que había estado persiguiendo y que se había metamorfoseado en vid para burlarlo. Otros *diatreta* eran meramente decorativos y están tallados de modo que las capas exteriores presentan un enrejado de formas geométricas. Se han encontrado magníficos ejemplos en Colonia y en Tréveris.

Un arte que alcanzó considerable auge en el siglo IV fue el del mosaico. Hasta entonces, esta forma de decoración había estado restringida fundamentalmente a los pisos, pero durante este siglo apareció también en las bóvedas. La iglesia de Santa Constanza fue construida como mausoleo para Constantina, la hija mayor de Constantino (ob. mediados del siglo IV). Por el momento, no había nada específicamente cristiano en sus mosaicos, manteniéndose este arte estudiadamente neutral. Los diversos emblemas de la inmortalidad estaban distribuidos por la bóveda anular, como en el mosaico del *piso sin barrer* de Sosos (del cual puede verse en el Vaticano una copia original del Aventino). Aquí hay conchas, pavos reales, granadas, elementos todos que traen a la mente de inmediato el viaje del alma al cielo de la inmortalidad, y el mito de Perséfone con su promesa de resurrección futura. Otra bóveda de mosaico representa amorcillos pisando las uvas y realizando la vendimia, una referencia a Dióniso. Indudablemente un cristiano podría haber aceptado estos símbolos (de hecho, los cupidos vendimiadores aparecen también en un sarcófago de pórfido perteneciente a la iglesia [Museo Vaticano, Roma] y que al parecer sería el de Constantina). Otro mausoleo de la misma época, probablemente el de Constante, uno de los hijos de Constantino, que se encuentra en Centcelles, cerca de Tarragona, España, tiene una bóveda de complejo decorado que es decididamente cristiano en parte, pero que tiene también algunas vivaces escenas de caza que recuerdan a los mosaicos de caza de

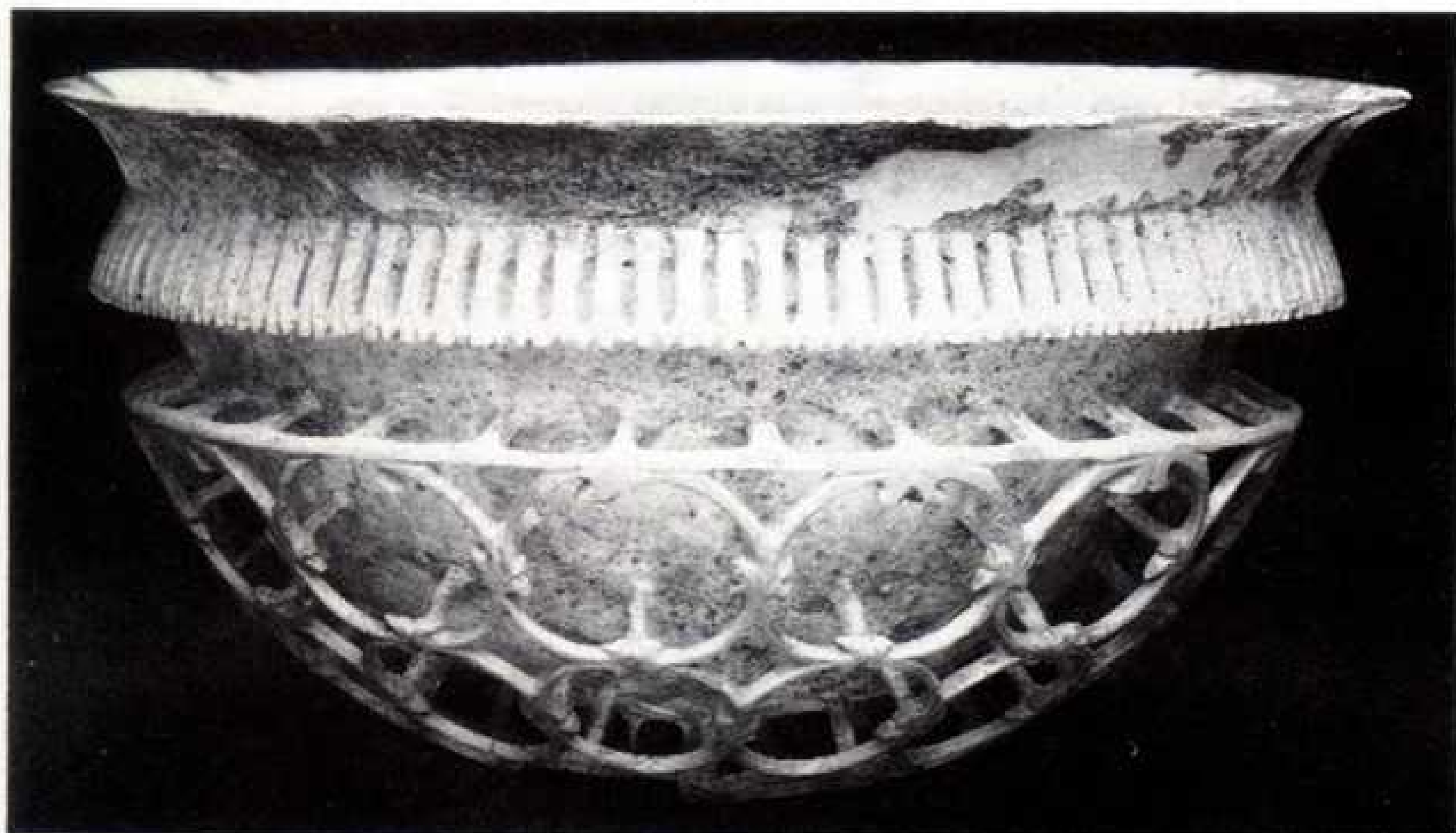
Moneda de Constancio II



Moneda de Juliano.



Un diatreton (copa en jaula); c. 300 de nuestra era.



Utica y Cartago (British Museum, Londres) y al mosaico de la Pequeña Cacería del piso de Piazza Armerina, en Sicilia. La caza era una actividad que superaba todas las diferencias religiosas. En Piazza Armerina no sólo encontramos las actividades «normales» de la caza, en las cuales la presa es un jabalí o un ciervo, sino también un gran mosaico donde se ve a feroces leones, leopardos y otra fauna exótica en el momento de ser capturados vivos para exhibiciones en el circo romano. Se ha reconocido en el «magistrado» que preside, con sus ricas vestiduras, el emperador Maximiano, pero tanto los estudios estratigráficos como los estilísticos apuntan a una fecha posterior, posiblemente mediados del siglo IV. Evidentemente, el propietario de la gran finca campestre cuyo centro era Piazza Armerina era inmensamente rico, pero lo mismo puede decirse de numerosos miembros de la aristocracia romana de la última época, por ejemplo Q. Aurelio Simanco, de quien se sabe que tenía a su cargo la tarea específica de organizar espectáculos para el pueblo romano. Es evidente el carácter pagano de otros pisos de Piazza Armerina donde aparecen representados Hércules, los mitos de Licurgo y Ambrosía y de Ulises cegando a Polifemo.

Como en el caso de la fuente de plata, muchas pruebas valiosas provienen de Inglaterra, que en el siglo IV era un territorio con muchas villas enormes, pertenecientes algunas, sin duda, a los miembros de la aristocracia nativa, y otras, a hombres cuyos padres y abuelos habían huido de la Galia durante la época de intranquilidad civil y de invasiones que transcurrió durante el siglo III. Es cierto que las fuentes de plata podían importarse, pero los mosaicos había que hacerlos en el lugar mismo. Fue así como en las ciudades de provincia empezaron a prosperar las empresas de mosaiquistas. En Cirencester había un taller con un sentido especialmente acusado del color, de la línea y del diseño. En la ciudad capital de Tréveris se ha encontrado un ejemplar de piso coriniano. En la residencia palaciega de Woodchester se colocó un piso realmente notable que representa a Orfeo y los animales. Es posible que esta residencia perteneciese al gobernante de Britannia Prima. Orfeo ocupa un círculo central que está rodeado por una banda interior de pájaros y una exterior de cuadrúpedos. Un mosaico similar pero más simple fue colocado en la villa de Barton Farm, en los aledaños de las murallas de Cirencester (Corinium Museum). Mosaicos hallados en Chedworth, Gloucestershire y Stonesfield, en el condado de Oxford, representaban a Dióniso. El último de los mencionados, conocido sólo por un grabado, mostraba al dios con su pantera dentro de un medallón circular rodeado de una rica orla (en la que se incluye un pergamino desplegado que parece salir de la cabeza de Neptuno). Todo hace suponer que el mosaico de Chedworth fue la pieza central de un piso que conserva parte de entorno octogonal, segmentado, en el que figuran retratos de ninfas y sátiros de extraordinaria fuerza. Todos los mosaicos tienen motivos decorativos en común. Por ejemplo, la banda de Stonesfield se encuentra también en Chedworth y en Woodchester.

Los mosaicos de Corinium ponen de manifiesto un civilizado paganismo, que, como en Santa Constanza, no podía resultar ofensivo para los cristianos. De hecho, tanto en los mosaicos hallados en Frampton (ya desaparecidos) como los de Hinton St. Mary (British Museum, Londres) se combinan motivos cristianos y paganos. Ambos pisos fueron colocados por el grupo de mosaiquistas de Dorchester, Dorset. En ambos aparece el signo cristiano *Ji-Ro,* y en el segundo está representada también la cabeza de Cristo; pero en ellos aparece también Belerofonte montado sobre Pegaso en el

momento de dar muerte a la Quimera, y en el de Frampton están la cabeza de Neptuno y también figuras que representan a Baco, Venus y Adonis.
Algunos de los mejores mosaicos romano-británicos representan escenas costumbristas, por ejemplo la carrera de cuadrigas de Hatkstow, Lincolnshire (British, Museum, Londres), o el leopardo que se lanza sobre una gacela, hallado en la villa de Dewlish, en Dorset, y que pone de manifiesto un interés por los animales salvajes similar al que puede verse en el mosaico de la Piazza Armerina, o el mosaico de la liebre, de Cirencester, que representa un enfoque mucho más apacible de la naturaleza.
La aristocracia romana de la última época tenía pretensiones de erudición, y en el Taunton Museum hay un mosaico hallado en Low Ham, Somerset, Inglaterra, donde pueden verse episodios de la *Eneida* relacionados con los viajes de Eneas, con su estancia en Cartago. Es probable que este piso haya sido copiado, en realidad, de un manuscrito iluminado como es el *Vergilius Romanus* que se encuentra en la Biblioteca Vaticana, que por sus contornos atrevidos, lineales, así como por su rico colorido, parece pertenecer a un medio romano británico o romano-galo. El *Vergilius Vaticanus* (también en la Biblioteca Vaticana), más acorde con los sentimientos clásicos, pero mucho menos imaginativo en el trazo, muestra cómo logró sobrevivir el estilo neoclásico en las artes menores gracias al recurso de la copia. Una versión en marfil de un par de imágenes de sacerdotisas haciendo libaciones (Victoria and Albert Museum, Londres; Musée Cluny, París) demuestra la posibilidad de mantener los cánones clásicos de belleza gracias a la comprensión cabal de los mismos de que hicieron gala los artesanos que se movían en el círculo de la aristocracia acaudalada. Un ejemplo de ellos es el díptico de marfil que Quinto Aurelio Simanco y Nicómaco Flaviano encargaron, y al que arriba nos hemos referido, para celebrar la boda de sus hijos en los años 393-4 de nuestra era.
En un notable altar pagano de la última época romana que se encuentra en la Via Livenza de Roma hay un hermoso fresco en el que está representada la diosa Diana cazando en un bosque, y un piso de mosaico descubierto en el Kornmarkt de Tréveris parece provenir de una habitación destinada al mismo uso, ya que aparecen Júpiter y Leda con sus vástagos, Cástor, Pólux y Helena de Troya, junto a numerosos fieles del culto (Landesmuseum, Tréveris).
Para la mayoría, la región de los últimos paganos era un asunto privado y de escasa importancia. El filósofo Proclo, de Atenas (411-485), que soñó que la diosa Atenea le pedía un santuario, dado que la habían desalojado de su lugar en el Partenón, es un buen ejemplo de la piedad de la última época de la antigüedad y de la naturaleza esencialmente inmovilista de la fe de los últimos campeones de los dioses griegos y romanos.
A diferencia de lo que ocurrió con la línea divisoria entre «Grecia» y «Roma» (que se presta a grandes controversias, por cuanto en el Este no se interrumpió en ningún momento la continuidad cultural), en este momento se vio amenazada la trama religiosa y social de la vida. La celebración pública de actos de culto fue prohibida por Teodosio (391), y a lo largo de todo el Imperio el populacho levantisco sometió a los templos a continuos actos de pillaje. Es un error pensar que los «bárbaros» no fueron sino una amenaza externa, cuando los templos y las academias en que se impartía la educación clásica estuvieron siempre expuestos al ataque de campesinos analfabetos como los *Circumcelliones* en el norte de África. El hecho de que este «vandalismo» se perpetrase en nombre del emperador cristiano no cambia en absoluto las cosas. En las ciudades, los antiguos cultos contaban con un número cada vez más menguado de fieles, ya que pocas personas eran tan valientes como Hypatia, martirizada por un grupo incontrolado de monjes en Alejandría (415). Hasta entonces, en la medida en que sobrevivía bajo la protección de ricos senadores o de eminentes filósofos, la fe helénica pertenecía al tipo de círculo del que podemos formarnos una idea por la *Saturnalia* de Macrobio. En otros contextos, el culto a los dioses sobrevivía en algunos puntos del campo a donde el cristianismo llegó más tarde que a las ciudades. En Bretaña hay ejemplos de altares rurales en Lidney, condado de Gloucester (donde incluso se halló un hermoso mosaico encargado por un funcionario del templo), y en Maiden Castle, cerca de Dorchester, Dorset. Fue así como, independientemente de su origen, los cultos antiguos fueron conocidos por la posteridad como «paganismo», es decir, la religión de los *pagani* o campesinos.
El arte de la corte, al que hemos comparado con el de la aristocracia, se mantuvo en las tradiciones formales, no clásica, del Arco de Constantino y de la cabeza que se encuentra en el Palazzo dei Conservatori. La cabeza de bronce de Constancio II del Museo Capitolino nos trae a la memoria la descripción hecha por el historiador Ammiano Marcelino del emperador, sentado inmóvil sobre su caballo sin mirar ni a derecha ni a izquierda. El estilo adquirió aún mayor rigidez, y en una cabeza hallada en Constantinopla y que representa al emperador Arcadio, el cabello parece una mera extensión de la diadema. Las emperatrices parecen hechas en serie, como puede verse en el Camafeo de Rothschild (Rothschild Collection, Francia) con sus retratos de Honorio y su esposa María (aunque se han propuesto otras identificaciones, lo cual no tiene nada de sorprendente por cuanto es casi imposible distinguir entre los distintos emperadores del siglo IV). En todo el desfile de retratos del siglo IV, sólo se encuentra un poco de auténtica individualidad en los que pertenecen al emperador pagano Juliano (y en las monedas, en las de su pariente Procopio y en las de Eugenio, quien trató de ganar poder a finales del siglo con el apoyo pagano). En este terreno se hizo el intento de volver a los prototipos de la época de Antonino, pero los escultores y los grabadores que utilizaban troquel no sabían muy bien cómo dar vida al rostro, con lo cual infundieron mucho de la rigidez y del formalismo del siglo IV a sus diseños básicos. La barba nítidamente «cincelada» de los retratos de Juliano y su talante filosófico dieron, sin embargo, cierta variedad a lo que de otro modo habría sido el deprimente final de una de las formas artísticas más grandes de Roma. El emperador Constantino construyó una nueva Capital imperial sobre el Bósforo. Si bien había estado emplazada allí una ciudad griega, Bizancio, la escala imponente de las nuevas obras hizo de Constantinopla un lugar totalmente libre de las trabas de la tradición pagana. Era en todos los sentidos una «nueva Roma».
Se reunieron allí numerosas obras de arte provenientes de los sitios donde habían sido veneradas durante generaciones, y fueron instaladas como simples elementos de embellecimiento de la ciudad. Fue así como se colocó en el hipódromo el trípode de bronce de Delfos sobre una base de tres serpientes entrelazadas, y allí puede verse todavía parte de esa base. Bastante diferente fue el caso de la Columna de Arcadio, destinada a imitar las formas de la Columna de Trajano y de la Columna de Marco Aurelio. Sólo se conserva de ella un pequeño fragmento, pero afortunadamente algunos hermosos dibujos de la misma fueron realizados en el siglo XVI. En este monumento se manipuló el pasado para servir a los fines propagandísticos

del Imperio. El gobernante aparece sentado en medio de una gran pompa mientras sus súbditos lo adoran. No *conduce* a sus soldados a la guerra en actitud de camarada y amigo, como Trajano o Marco, sino que más bien observa majestuosamente las hazañas de su ejército.

Un obelisco egipcio, que, al igual que el trípode, fue llevado al hipódromo desde otro lugar, se eleva sobre una base esculpida en la que está representado Teodosio presidiendo unas carreras de caballos. Se yergue en un palco y su cabeza sobresale por encima de sus compañeros, que son otros miembros de la familia imperial. Fuera del palco se ve a su séquito y a la guardia imperial. Por debajo está el pueblo romano formando monótonas filas de invariable frontalidad. Una vez más se tiene la sensación de que la tradición romana del relieve estatal ya no tenía nada que decir. La escultura bizantina —mamparas, púlpitos, sarcófagos, columnas— puede resultar atractiva, pero en su mayor parte es puramente decorativa.

Los mosaicos no cayeron en la trivialidad, pero tuvieron que encontrar una nueva iconografía, salvo en aquellos casos en que, por ejemplo, la personificación clásica podía resultar útil. Las victorias se transformaron en ángeles, y los dioses fluviales podían representar al Jordán en los baptisterios. En el Mausoleo de Gala Placidia, en Rávena, se puede adivinar cierta relación entre Cristo, el Buen Pastor, rodeado de su rebaño, y los antiguos motivos pastorales de la tradición greco-romana.

Es de todos aceptado que existen ciertas pervivencias sorprendentes incluso en el círculo de la corte, entre ellas los pisos de mosaico de los siglos V y VI del Gran Palacio de Constantinopla, en los que se ve a hombres empeñados en sus tareas rurales, así como diversos animales y aves. El arte secular greco-romano pugnaba por sobrevivir, pero sin las creencias que lo habían sostenido. Era imposible ningún tipo de compromiso entre las creencias cristianas, cada vez más estrictas, de los emperadores y el *ethos* de los últimos paganos. «No existe ningún camino único que pueda llevar al hombre hasta tan gran misterio», proclamaba el gran Símaco (382) al tratar de convencer al emperador Valentiniano II de que devolviese el Altar de la Victoria al Senado.

Un plato de plata de gran tamaño encontrado cerca de Mérida, en España, fue, sin duda, un costoso don destinado a celebrar el décimo aniversario del reinado de Teodosio (388) (Museo Arqueológico, Madrid). En él se ve a la diosa Tierra retozando con tres amorcillos. Está situada de una manera similar a la diosa de la pátera aquilea de los albores de la época imperial, e incluso tiene ciertas reminiscencias de Tellus en el *Ara Pacis*. Sin embargo, por encima de ella no aparece la representación del mito de Deméter ni de una fe en los destinos de Roma; vemos en cambio a Teodosio sentado en el trono entre sus hijos, Valentiniano II y Arcadio, dentro de los confines de una combinación de santurio y palacio. Tienen un aspecto inaccesible, «como lagartos», según la atinada metáfora del discípulo de Hypatia, Sunesio (370-413). A ambos lados de ellos están los miembros de la guardia real, de quienes dice el mismo autor:

«Sus rostros y sus frentes están bañados en dulces perfumes; llevan escudos y espadas de oro. Su presencia anuncia la aparición del príncipe, del mismo modo que la primera y levísima luz de la mañana anuncia la salida del sol.»

La obra romana y su legado.—La obra realizada por Roma fue enorme, pero dependió menos de artistas y movimientos individuales que del afortunado hecho de que el arte griego y helenístico no hubiera perecido, como sucedió con tantas tradiciones del pasado humano, sino que fuese llevado por Roma hasta los últimos confines de Europa y de Levante, en los que echó profundas raíces. El arte románico recibió una marcada influencia de los monumentos del Imperio que sobrevivieron, y el gótico internacional vio emerger un estilo clásico (en Chartres, Reims y otros lugares) bajo los cinceles de hombres que jamás habían visto una estatua griega. En Oriente, el arte bizantino —con todas sus diferencias respecto de lo anterior— puso de manifiesto una consciencia permanente de sus orígenes.

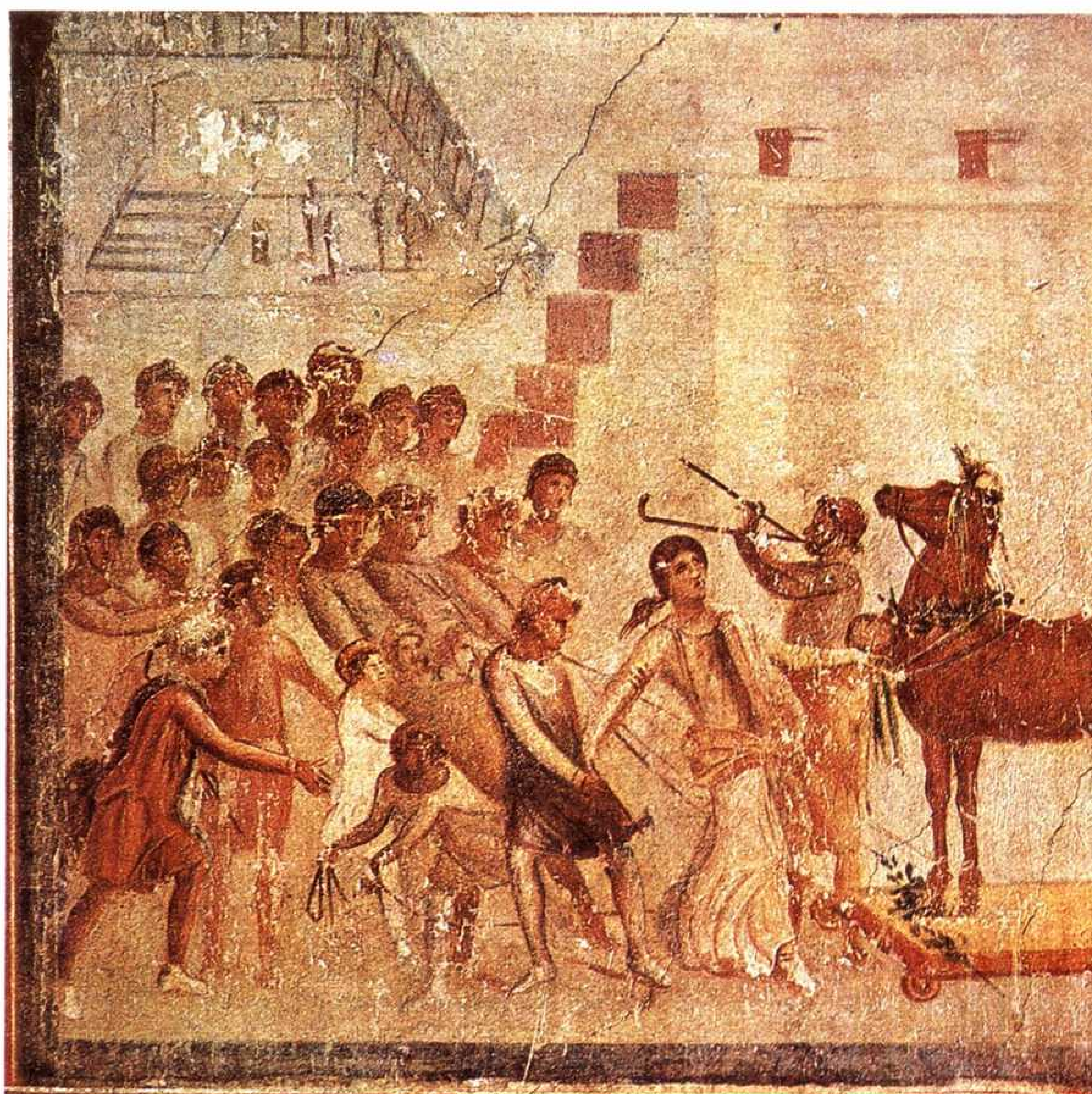
La similitud que hay entre el diseño lineal de una tumba de Murrell Hill, Cumberland, Inglaterra (Tullie House Museum, Carlisle) y las figuras de los evangelistas de los Evangelios de Kindestarne (British Museum, Londres) es algo que ya señaló George Henerson. Los retratos de Virgilio en el *Vergilius Romanus* (Biblioteca Vaticana, Roma) están aún más próximos, y puede que las tres obras de arte, tomadas en conjunto, sean un ejemplo de cómo el estilo local de una provincia podía sobrevivir realmente a la Edad Oscura. Pero más allá de las posibilidades de supervivencia inmediata, el arte romano fue una de las fuentes de inspiración directa del Renacimiento. En lugar de copiar y adaptar las obras de la Edad Media, allí estaban las estatuas romanas como modelo que emular y adaptar. Donatello creó su *David* a imagen y semejanza de Antinoo, un cupido tiene una estrecha semejanza con un bronce antiguo de Atys (tal como aparece en la hermosa figurilla atesorada en el Museo de Tréveris). El Laocoonte, obra bastante exagerada del Bajo Helenístico y que aparentemente fue la estatua de la cual dijo Plinio que «habría de preferir a todas las que las artes de la pintura y la escultura habían producido», se descubrió en Roma en 1506 y ayudó a dar forma al arte de Miguel Ángel y de sus contemporáneos. A partir de las estatuas sólo había que dar un paso para redescubrir el cuerpo humano y sus verdaderas proporciones. En el último siglo y medio, el entusiasmo por Roma ha decaído ante los nuevos conocimientos sobre el arte griego en todas sus fases, y algunos notables escritores de arte son sumamente duros en sus juicios sobre la obra romana. Puede que estemos empezando a ver ahora la injusticia de esos juicios, ya que mientras algunas esculturas y pinturas romanas son copias mediocres de obras maestras clásicas, hechas por encargo de personas con más dinero que buen gusto, otras son intentos sumamente refinados y sutiles de seguir construyendo sobre los logros del pasado griego. Podemos señalar en particular los talleres escultóricos del Asia Menor y a los inventores de la pintura ilusionista romana. No debemos olvidar tampoco que cuando Petronio escribió sobre la vulgaridad y falta de gusto de Trimalción, no describía a un «romano» típico, sino que nos invitaba a reír con él de las tonterías del forastero advenedizo.

Para mayor información:

Boëthius, A.: *Etruscan and Early Roman Architecture*, Harmondsworth (1979). Boëthius, A. y Ward-Perkins, J. B.: *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth (1970). Brown, P.: *The World of Late Antiquity*, Londres (1971). Painter, K. S.: *The Wealth of the Roman World*, Londres (1977). Pollitt, J. J.: *The Art of Rome c753 BC-AD 337*, Nueva Jersey (1966). Strong, D.: *Roman Art*, Harmondsworth (1976). Toynbee, J. M. C.: *Death and Burial in the Roman World*, Londres (1971). Vermeule, C.: *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge, Massachusetts (1968). García Bellido, Antonio: *Arte romano* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1955). Tarradell Mateu, Miguel: *El arte griego y romano* (Barcelona, Salvat, 1972). Gilbert, Pierre: *Mediterráneo antiguo. Humanismo en el arte* (Barcelona, Daimón, 1968). Andreae, Bernard: *Arte romano* (Barcelona, Gustavo Gili, 1974). Bianchi Bandinelli, Ranuccio: *Roma:* Centro de poder (Madrid, Aguilar, 1969). Bianchi Bandinelli, Ranuccio: *Roma: El fin del arte antiguo* (Madrid, Aguilar, 1971). Hafner, Herman: *Atenas y Roma* (Barcelona, Argos, 1971). Tarradell Mateu, Miguel: Arte romano *en España* (Barcelona, Edic. Polígrafa, 1969).

LA CASA DE MENANDRO

La terrible erupción del Vesubio del año 79, que destruyó las ciudades de Pompeya y Herculano, ha permitido a los estudiosos de la antigüedad a partir del siglo XVIII conocer muchos detalles de la vida diaria y de los gustos artísticos de los hombres y mujeres de todas las clases sociales que habitaban en Campania durante el último siglo de la República y el primero del Imperio.
La Casa de Menandro, llamada así por una pintura que representa a este gran autor de comedias griego (que escribió entre los siglos IV y III a. de C.) en una *exedra* (sala entrante, con asientos adosados a los muros) que dan al peristilo (columnata de jardín interior), perteneció a un miembro de la nobleza local llamado Quinto Popeo. La familia logró gran prominencia durante el reinado de Nerón (54-68), cuya segunda esposa fue la conocida Popea Sabina.
Aunque la casa era en un principio bastante más pequeña y tenía agrupadas las principales habitaciones en torno al *atrium,* fue ampliada y replanteada a mediados del siglo I a. de C. cuando se construyó el gran peristilo, con lujosas habitaciones, pintadas con el naturalismo del Segundo Estilo, que daban a aquél. Un magnífico ejemplo puede admirarse en una exedra en cuyas paredes parecen abrirse ventanas ovaladas, ofreciendo una visión de plantas y pájaros del otro lado. El esquema decorativo recuerda la «habitación del jardín» de la casa de Livia, esposa de Augusto, en Prima Porta, cerca de Roma.
Otra habitación tiene un hermoso pavimento de mosaico en el que están representados varios pigmeos sobre un paisaje del Nilo, tema que ha sido encontrado a escala mucho más amplia en el templo de Fortuna, en Praeneste (Palestrina), que con toda seguridad tiene su origen en la helenística Alejandría. La mayor parte de esta decoración quedó destruida después de un terremoto que sacudió Pompeya en el año 62 y que dañó la casa. Nuevas pinturas, pertenecientes al Cuarto Estilo, se dispusieron de manera más formalista a modo de paneles. Aparte del fresco de Menandro con un volumen en las manos, existe una serie de escenas relacionadas con la caída de Troya en una habitación que da al atrio. Es especialmente dramático el momento en que los confiados troyanos llevan el caballo de madera dentro de la ciudad.
Muchos propietarios de casas en Pompeya tuvieron tiempo de sacar parte de sus posesiones cuando comenzó la erupción del año 79; pero la Casa de Menandro estaba aún en período de renovación cuando sobrevino el desastre. El esclavo o liberto llamado Eros que hacía de mayordomo consideró que carecía de autoridad para sacar los objetos de plata y joyas de la familia y al mismo tiempo no quiso abandonar sus responsabilidades, por lo que halló la muerte en su habitación. Los objetos de valor permanecieron intocados en un



Una dramática pintura sobre panel perteneciente al Cuarto Estilo, en la Casa de Menandro: los confiados troyanos arrastran el caballo de madera puertas adentro de la ciudad.



Espejo de plata con un busto, posiblemente el de Diana, cincelado en su parte posterior.



La exedra pintada en el Segundo Estilo, de tendencia naturalista.



El pavimento de mosaico que representa a unos pigmeos en botes sobre el Nilo.

sótano hasta el presente siglo. La vajilla de plata constaba de ciento dieciocho piezas e incluía un espejo con un busto, probablemente de mujer (¿la diosa Diana?), cincelado en su reverso, así como también varias copas, dos de las cuales tenían grabados los trabajos de Hércules: el héroe domeñando los caballos de Diomedes y cogiendo manzanas de un árbol guardado por una serpiente en el Jardín de las Hespérides.

Entre las joyas encontradas había un buen número de anillos de oro de la sencilla y hermosa forma que era corriente en el siglo I. El uso de anillos de oro estaba reservado a los miembros de la aristocracia senatorial y a los caballeros, y resultan una prueba más, si fuera necesaria, de alto rango social que tenían los propietarios de la casa.

Para mayor información:

Maiuri, A.: *La Casa del Menandro e il suo Tesoro di Argenteria,* Roma, 1933.



Retrato de Menandro sosteniendo en la mano un volumen. La pintura pertenece al Cuarto Estilo.



Escena de una copa: Hércules lucha con un centauro.



Anillo de oro con sello. Puede verse en él a un auriga que da de beber a sus caballos.

EL MOSAICO DE HINTON St. MARY

El mosaico descubierto en Hinton St. Mary, Dorset, Inglaterra, en 1963, y que actualmente se encuentra en el British Museum de Londres mide 8,6 m. por 6 m. Cubría el piso de una habitación cuadrada, con su vestíbulo, que formaba parte de una casa de campo edificada a comienzos del siglo IV de nuestra era.
Dominando la habitación hay un roel o círculo en el que se ve el busto de un hombre netamente afeitado y con grandes ojos fijos. A ambos lados, hay una granada, símbolo de inmortalidad, y por detrás de su cabeza el sagrado monograma cristiano, el *JI-RO* (X P), compuesto por las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego. No cabe duda de que se trata de la figura de Nuestro Señor, aunque la colocación del *signum Salvatoris Christi* en los suelos había sido específicamente prohibida por un decreto imperial del año 427, lo cual hace suponer que existía cierto abuso antes de esa fecha.
Es probable que el diseño del suelo estuviera destinado originalmente a una bóveda de mosaico del tipo de las que se encuentran en algunas iglesias romanas tardías de la zona mediterránea, por ejemplo la del ábside de la capilla de San Aquilino de la iglesia de San Lorenzo, en Milán, en la que también aparece representado un Cristo juvenil. De hecho, las escenas de las lunetas, tres de las cuales muestran a perros de caza persiguiendo ciervos, y la cuarta, el Árbol de la Vida, así como bustos que ocupan los ángulos del mosaico (y supuestamente derivados de deidades eólicas o de las estaciones, si bien están despojados de atributos paganos y podrían simbolizar a los evangelistas), sólo podrían verse directamente y al mismo tiempo en caso de ser cierta la suposición de la bóveda.
El motivo central del mosaico del vestíbulo es un roel en el que aparece el héroe Belerofonte montado en el caballo alado Pegaso y esgrimiento en su mano derecha un venablo con el que ataca a la monstruosa Quimera. Desgraciadamente, la figura de Belerofonte fue dañada y recompuesta más tarde, durante el mismo siglo IV, y el mosaiquista nos ha legado una Quimera que parece un felino saltarín con una cabeza de cabra desprovista de vida que surge de su cuello y una serpiente igualmente falsa como cola. No obstante, la composición se ve realzada por un atrevido sentido de la línea y por un atractivo control del color. La leyenda es representación bastante común en el arte antiguo, y ya se encuentra como motivo de un mosaico de guijarros griego hallado en Olinto y que corresponde al siglo IV a. de C. En las postrimerías de la antigüedad adquirió un significado cristiano como lucha victoriosa del Bien contra las fuerzas del Mal. Se encontró en un mosaico de la cercana villa de Frampton (que, casualmente, tenía también el signo de JI-RO), y también en Lullingstone, Kent, en una villa con una capilla cristiana pintada. Un fragmento de revestimiento de bronce que se encuentra en el Historisches Museum der Pfalz, Speyer, muestra el motivo en relieve junto a otro roel en el que están los retratos de la familia de Constantino, el primer emperador cristiano, mientras que un anillo de sello hallado en Haveringatte-Bower, Essex, en el que también figuran Belerofonte y la Quimera, son indudablemente de una época romana avanzada, cuando el cristianismo era la religión oficial del Imperio.
A ambos lados de esta escena hay paneles rectangulares que, al igual que las lunetas de que ya hemos hablado, representan perros de caza que persiguen a un ciervo. Pueden interpretarse o bien como continuación del tema de Belerofonte, la lucha de la vida cristiana, o como símbolo de las alegrías del Paraíso. Se encuentran escenas similares en otros lugares, siempre dentro de contextos cristianos, por ejemplo en la basílica de Cresconio, Djemila, aunque, debemos insistir, el tema era una adaptación del repertorio común del arte secular.
El estilo del mosaico es casi idéntico al hallado en otros de la misma zona, y especialmente al ejemplar de Frampton al que nos hemos referido anteriormente.



Del mosaico de Hinton St. Mary: Belerofonte montado en su caballo alado, Pegaso, mata a la monstruosa Quimera. British Museum, Londres.

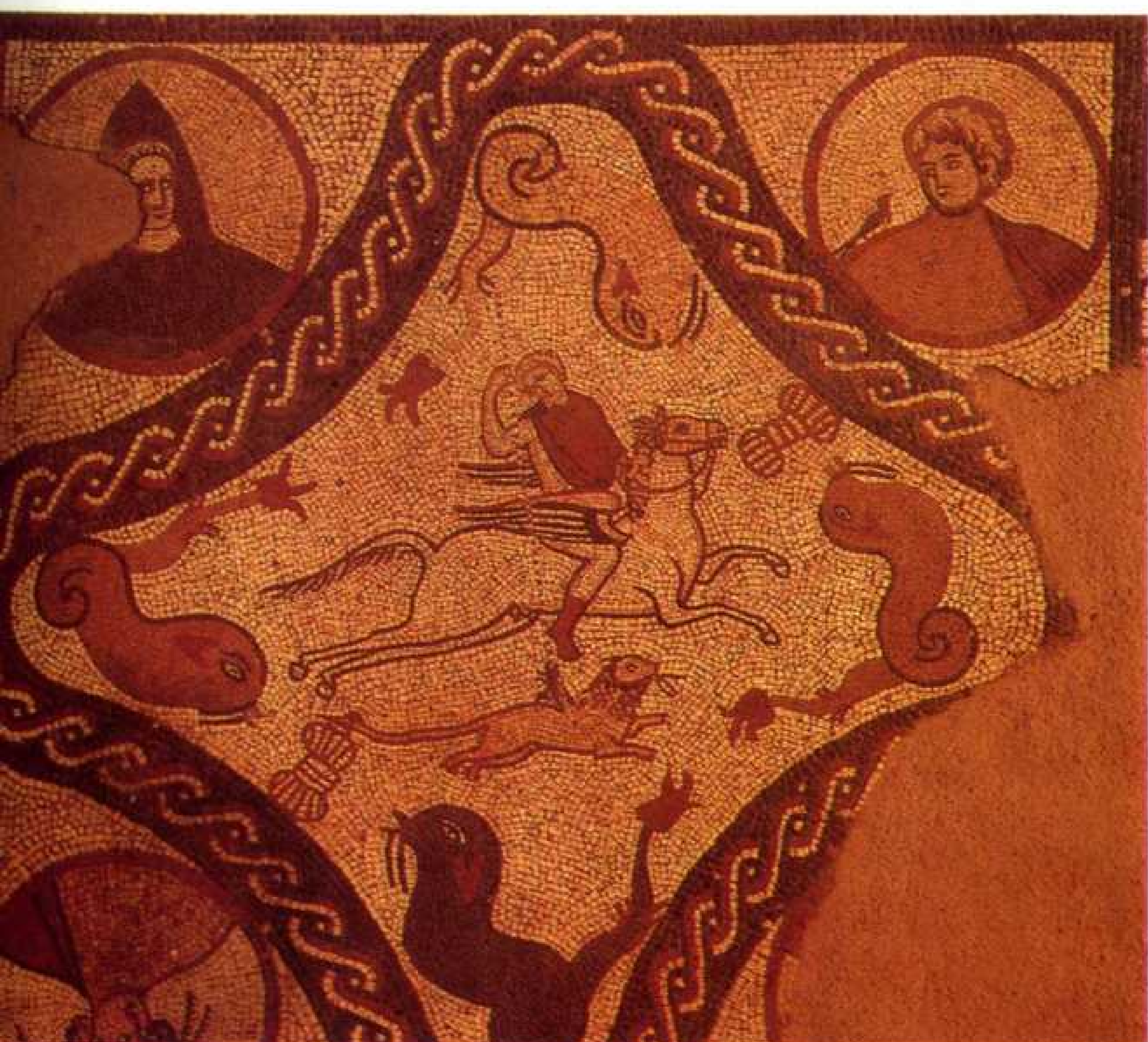
A la derecha: Del mosaico de Hinton St. Mary: el busto de Cristo. Las granadas que aparecen a cada lado de la figura son símbolos de inmortalidad. British Museum, Londres.



En la iglesia de San Lorenzo, Milán: un Cristo juvenil, sin barba, representado en el ábside de la capilla de San Aquilino.

Para mayor información:

Painter, K. S.: «The Design of the Roman Mosaic at Hinton St Mary», *Antiquaries Journal,* vol. LVI, (1976), pp. 49-54. Toynbee, J. M. C.: «A New Roman Mosaic Pavement found in Dorset», *Journal Studies,* vol. LIV (1964), pp. 7-14.



Hallado en la villa de Lullingstone, Kent: otro ejemplo del tema de Belerofonte y la Quimera *(in situ)*.

La Pequeña Cacería de Piazza Armerina. Villa Romana del Casale, Sicilia.



XII

ARTE PARTO Y SASÁNIDA



Pieza perteneciente al primitivo arte parto. Se trata de un raro *rhyton* en forma de centauro que sostiene a una cabra; altura, 25,4 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

LOS PARTOS.—Hacia el año 239 a. de C., el jefe nómada Arsaces y sus sucesores, fundadores de la dinastía arsácida de Partia, a la cabeza de sus seguidores, las tribus de los parni y los dahae, llegaron al nordeste del Irán desde las estepas del mar Caspio. Ya en el 148 a. de C., bajo Mitrídates I, habían arrebatado casi toda la meseta irania a los seléucidas, los sucesores macedonios de Alejandro Magno. Las artes y la tecnología de raíces griegas, mezcladas sin duda con elementos del pasado aqueménida, tuvieron que haberse difundido ampliamente en esa época por los centros urbanos. Como es natural, el arte seléucida reflejó las conocidas formas de la Grecia clásica y las deidades familiares de la mitología clásica, representadas de acuerdo con las convenciones antropomórficas de los griegos. La enorme riqueza obtenida por los macedonios con los tesoros aqueménidas capturados o acumulada por los tributos posteriores, pudo haber hecho posible la creación de destacados monumentos, de los que nos dan indicios las obras literarias, pero de los cuales casi nada ha sobrevivido.
Esos antecedentes están reflejados en las primeras construcciones y utensilios partos. La primera fase está representada, en particular, por los hallazgos provenientes de las excavaciones soviéticas de Nisa y del Turkmenistán. El gran número de cuernos de marfil para beber *(rhyta)* desenterrados en este yacimiento reflejan en su decoración influencias helenísticas, si bien la forma y el origen de los mismos es iranio, así como ciertos matices religiosos.
La facilidad de su obtención hizo que el material preferido para la arquitectura fuese el ladrillo de barro en lugar de la piedra. Los peristilos de columnas de piedra tradicionales en Grecia y, con ciertas modificaciones en la arquitectura aqueménida, dieron lugar a pilares compuestos de ladrillos de barro o a pilares empotrados unidos a la superficie del muro. En esta última disposición se añadía relieve visual por la colocación de nichos alternados. Los detalles decorativos de las fachadas ya no se hacían en mármol, sino en yeso labrado, medio muy apto para lograr efectos de gran atractivo ornamental. Las techumbres de vigas de períodos anteriores fueron reemplazadas por arcos; importante innovación que probablemente había surgido en Babilonia poco después de Alejandro. El arco parto, al igual que el romano, era semicircular. Su introducción fue seguida por la bóveda de cañón, que era, en realidad, una serie de arcos yuxtapuestos y pasó a ocupar el lugar de las techumbres de madera.
La aparición de la bóveda de cañón llevó, a su vez, al *aivan,* pórtico abovedado en forma de bóveda de cañón y abierto hacia el frente que, por lo general, brindada refugio en las horas de mediodía, pero también atenuaba el helado aire invernal al dejar entrar los rayos oblicuos del sol de la mañana o de pleno invierno. En las postrimerías del siglo I de nuestra era hizo su aparición la cúpula de ladrillos de barro para servir de tejado a una cámara cuadrada. El cuadrado que quedaba por debajo se adaptaba a la cúpula circular mediante arcos que formaban una pechina sirviendo de puente en las esquinas. El origen parto de esta innovación se ve confirmado por su aparición en Ribat-i Safid, en Khorasan, donde, fundándose en estructuras asociadas, ha sido posible fechar un templo del fuego, del que después sería diseño clásico de «arco cuádruple» en el siglo II. El palacio del sasánida Ardashir I, en Firuzabad, cerca de Shiraz (c. 224) tiene varias cúpulas y aunque se trata de la obra de toda una dinastía debe de haber comenzado bajo el dominio de los partos.
En escultura, los temas helenizantes fueron dejando lugar paulatinamente (hacia el 50, tendencia que se ha relacionado con el largo levantamiento de la ciudad helenizada de Seleucia sobre el Tigris) a una nueva insistencia en temas que hacen hincapié en la vida y costumbres iranias: juegos ecuestres, ballestería y caza, con el típico traje iranio, compuesto de una camisola y

Distribución de los centros importantes.





Estatua de piedra caliza de Sanatruq, señor de Hatra; altura, 2,2 m.; siglos I-II a. de C. Museo de Iraq, Bagdad.



Detalle de un fresco del *Mithraeum* de Dura-Europus que representa, posiblemente, a Zoroastro. Yale University Art Gallery, New Haven.

pantalones anchos, estos últimos exigencia de una vida a caballo. En las escenas de la vida de corte, las vestimentas son ricas en joyas y brocados. Las figuras principescas llevaban una tiara o una corona exótica. Ya en el arte helenístico la representación de la figura de perfil había sido reemplazada gradualmente por posturas de tres cuartos, que ahora eran posibles por el dominio cada vez mayor que tenían los artistas de la perspectiva. Ya en el siglo I las escuelas provinciales partas de escultura empezaron a caracterizarse por una frontalidad mecánica; tal es el caso de las escuelas de Bard-i Nishande, en Elymais, o de Dura-Europus y Palmira. Esto fue en parte consecuencia de los adelantos técnicos y, en parte también, el resultado de que dentro del contexto religioso se preferían las esculturas de frente para enfocar la atención de los fieles. Hasta puede darse el caso de que fuese simplemente una moda de este período que permite reconocer instantáneamente a las piezas partas, así como a las personalidades de ese origen. En las acuñaciones arsácidas, en las que los sucesores legítimos seguían el precedente del fundador, Arsaces, y colocaban su retrato a la izquierda, el busto de frente era, por lo general, una indicación de rebelión. El medio supremo del arte fue, en un principio, la pintura, pero de los numerosos manuscritos iluminados y frescos que deben de haber existido se conservan relativamente pocos. Las pinturas de Kuh-i Khwaja (en Sistán) y de Mirán, en el Turkestán oriental (el último más específicamente de Kush, pero con detalles en estilo parto), permiten hacerse una idea

de su calidad. Los frescos del Antiguo Testamento de la sinagoga de Dura-Europus representan temas judíos, pero muchas figuras llevan vestiduras partas. En el *Mithraeum* de Dura, el fresco representa una escena de caza típicamente parta. Hay también muchos *graffiti* vívidamente diseñados que representan a los partos haciendo sacrificios ante un altar de incienso, cazando a caballo o montando con armadura de caballería. El filósofo griego Filóstrato, en su *Vida de Apolonio,* describe los frescos del palacio de

Estatua de bronce, de tamaño real, de un jefe parto hallada en Shami, cerca de Bard-i Nishande. Museo Bastan de Irán, Teherán.



Babilonia bajo el reinado de Vardanes (42). Se dice que el hereje Mani (215-73), fundador del maniqueísmo, cuyas doctrinas sincréticas reflejan la cultura parta en la que había nacido, era sumamente hábil en la técnica de iluminar manuscritos, oficio al que se dedicaron con devoción sus seguidores durante la Edad Media.

Las grandes esculturas partas de roca, en Bisitun, Sar-i Pul (Hulwan), y de Shimbar, Izeh y Tan-i Sarvak, en Elymais, están realizadas en relieves planos, bajos, con las texturas de la superficie representadas a modo de tramados, con técnicas tomadas más del dibujo y la pintura que de la escultura. Había pocas esculturas de bulto redondo, si bien existen una cabeza de mármol que representa a una reina parta de Susa y una magnífica estatua de bronce, de tamaño natural, de un jefe parto hallada en Shami. Las estatuas de príncipes encontradas en Hat y que pertenecen al siglo II son realmente espléndidas.

En las artes menores se advierten marcadas diferencias entre los estilos de las diferentes regiones, por ejemplo, entre el de Babilonia y el de la meseta irania. En Babilonia se encuentran vasijas de barro con vidriado verdoso y en forma de ánforas y los característicos «sarcófagos-babucha». Más hacia el este aparecen piezas de arcilla rojiza, sin vidriar y muy cocidas. En Shar-i Qumis se encontraron jarras con pico, botellas de peregrino, vasijas con asas zoomórficas e incluso ánforas de pico. Otros yacimientos de este período han sido estudiados muy a la ligera, pero ocasionalmente se ha informado del hallazgo de cuencos hemisféricos para beber, de cerámica roja y dura (piezas de lava porosa o color canela) con formas paralelas en metal que tal vez sean una derivación de los «cuencos de Megara» helenísticos. En la región indo-parta (Afganistán, Punjab) aparecen copas con pie características, por lo general en cerámica amarillenta con franjas horizontales pulimentadas. En Taxilia y en otros sitios se han encontrado formas relacionadas con éstas, de plata acanalada en sentido horizontal que prueban la introducción del torno para trabajar el metal. En cristal, la forma típica es también el cuenco hemisférico (por soplado y moldeo) y tallado a muela.

Se han encontrado pocas telas de origen parto (pero son notables las halladas en Germi y en el Gilan persa, decoradas con llaves, esvásticas y motivos a cuadros). Las acuñaciones arsácidas de plata y cobre tienen temas algo estereotipados, con el motivo recurrente del Arquero Real en el reverso. Sin embargo, tienen gran interés histórico, ya que las grandes tiradas de plata a menudo no sólo están fechadas con el año, sino también con el mes. El grabado de sellos partos, a diferencia del de otras dinastías iranias, es flojo y poco claro, pero se conocen numerosas impresiones en arcilla de Nisa y Shahr-i Qumis.

Un estilo artístico derivado del de los partos prevaleció también en los «reinos de frontera» arsácidas, donde los señores feudales mantenían cortes locales (Elymais, Caracene, Peris, Hatra, Adiabene e Iberia-Georgia, además de Armenia, que, aunque era nominalmente un condominio, fue objeto de frecuentes e impositivas interferencias romanas). El reino de los indo-partos (25-60), de cuyo emperador Gondofares se dijo que había hospedado al apóstol Tomás, pertenecía también a la cultura parta, aunque era políticamente independiente. Aquí se mezclaban las influencias iranias, indias y clásicas. Después del año 60 de nuestra era, la región fue invadida por los kushanos de Asia Central, bajo cuya dominación hizo su aparición el arte «greco-budista» de Gandhara (*véase* Arte Indio).

Las sasánidas.—Hacia el año 224 de nuestra era la dinastía



Ardashir I: parte de un relieve de Firuzabad; longitud, 18 m.

de los arsácidas fue destronada por la familia sasánida, originaria de la provincia de Fars (Persis), situada en el sur. Aunque la capital del nuevo imperio, al igual que la de sus predecesores, se estableció muy pronto en Ctesifonte, sobre el Tigris, en Babilonia, los nuevos gobernantes dedicaron una atención especial a su provincia. El fundador, Ardashir I (gobernó del 224 al 241 de nuestra era) constituyó allí la ciudad circular de Gur, conocida más tarde como Firuzabad. Su hijo, Shapur I (gobernó del 240 al 272), fundó Bishapur, más hacia el norte. La mayor ciudad sasánida de la provincia, Istakhr, se levantaba, desde hacía mucho tiempo, junto a las ruinas de la Persépolis aqueménida. Las tres ciudades son el emplazamiento de notables culturas sobre rocas, que son algunos de los monumentos más conocidos del arte sasánida. Los de Firuzabad inmortalizan la victoria y coronación de Ardashir. La primera, una escena de un combate ecuestre, emplea el relieve plano que recuerda a la época parta.

El reinado de Shapur I (Sapor) fue famoso por la derrota de tres emperadores romanos: Gordiano III (238-244), muerto en el Éufrates; Felipe I («el Árabe»), obligado poco después a pedir la paz, y Valeriano (253-259), capturado y llevado a Persia. En el arte, los reyes sasánidas fácilmente se diferencian por sus distintivas coronas, altas y bulbosas, que aparecen también en las monedas. Los emperadores romanos se reconocen genéricamente por sus guirnaldas doradas, pero la identificación individual ya no resulta tan segura. En Naqsh-i Rustam (cerca de Istakhr), en Bishapur, y también en Darabgird, al sur de Shiraz, pueden verse entrepaños que representan la derrota de uno, dos o tres emperadores por Shapur I.

Bahram II (276-293) y su supremo sacerdote, Kardeir, se destacan en las esculturas de Naqsh-i Rustam (aclamación, combates ecuestres); también en Sar Mashhad, donde se encuentra una magnífica composición que representa una cacería de leones, con referencias alegóricas, sin duda, a su antagonista romano Caro (282-283). En Bishapur se representa el triunfo de Behram sobre los árabes; en Naqsh-i Bahram, una escena de entronización. Según la interpretación más probable, la escultura de descubrimiento más reciente de Tang-i Qandil, cerca de Bishapur, representa los esponsales del mismo gobernante, cuando todavía era príncipe, posiblemente con Shapurduxtak, nieta de Shapur I. Un tema similar aparece en Barm-i Dilak, cerca de Shiraz. Se sabe que una escultura de un combate ecuestre de Bahram II situada en Ravy, cerca de Teherán, fue destruida durante el siglo XIX.

Las esculturas posteriores de Naqsh-i Rustam son la representación de una investidura atribuida a Narseh (292-302), un combate ecuestre de Hormizd II (302-309) con un oponente no identificado y, tal vez, Shapur II (309-379) venciendo al emperador romano Juliano el Apóstata (355-363). En Taq-i Bustan, cerca de Kermanshah, en la región más noroccidental del Irán, había un parque de recreo, con un estanque y grutas decoradas con esculturas de Shapur II (309-379) y Shapur III (379-383), Ardashir II (379-83) y también de Khusrau (Cosroes) II (591-628), todos ellos en escenas de investidura. La última está representada en altorrelieve, con todos los detalles de su magnífica vestimenta; y más abajo sobre su corcel de guerra como su armadura de gala, tal vez en vísperas de su invasión del Imperio Bizantino. Todo este *corpus* de escultura proporciona datos notables sobre la ideología, los trajes y la historia de esta dinastía, cuya importancia global se va

descubriendo gradualmente.
Como es lógico, la arquitectura sasánida fue evolucionando a partir de las formas surgidas bajo los partos. El arco, la bóveda de cañón, el *aivan* y la cúpula fueron elementos establecidos desde un principio en el palacio de Ardashir en Firuzabad. Sin embargo, el perfil característico de estas formas ya no era semicircular, sino alargado en forma de elipse. Esta modificación hizo posible aumentar la altura y la flexibilidad. Los materiales usados en las estructuras monumentales son los adobes secados al sol, ladrillos horneados (que aparecen en la meseta sólo hacia el año 540 de nuestra era, pero antes de esa fecha en Babilonia) o guijarros y ripio unidos con argamasa de yeso. Los materiales cuadrados *(ashlar)* se usaban sólo en las estructuras más solemnes. Entre las plantas características de los edificios sasánidas figuraba el templo del fuego de «cuádruple arco», que constaba de una cámara cuadrada cubierta con una cúpula sobre pechinas, con arcadas abiertas en cada uno de los cuatro muros. Para la construcción de templos del fuego más elaborados se edificaba un santuario cuadrado (o cruciforme), con cúpula y abriéndose a veces a un amplio *aivan* que comunicaba con el atrio. Esta planta ejerció una influencia notable sobre la evolución de la mezquita persa. En Takht-i Sulaiman, en Azerbaiján, se ha excavado un gran complejo de edificios religiosos sasámidos que representan al templo del fuego de Adhurgushnasp. Todavía se están investigando las estructuras halladas en Firuzabad, Fars.



Bahram II (centro) cazando leones: parte de un relieve escultórico alegórico que se encuentra en Sar Mashhad.



Oso saltando: panel de estuco procedente de Ctesifonte.

Los caravanserais (albergues para caravanas) y los fuertes eran generalmente plantas rectangulares con torres circulares en las esquinas y, a veces, en el centro de cada uno de los muros. Estas torres solían ser de pomposa planta, a fin de aumentar la proyección de la torre con respecto a la línea del muro y poder disparar lateralmente con mayor eficacia. A veces, por ejemplo en Turang Tepe, tenían una planta elíptica, parecida al perfil de los arcos. Por lo general, sus pisos inferiores se construían sólidamente con miras a la defensa.
El más famoso de los palacios sasánidas es el de Taq-i Nista, en Ctesifonte, cerca de Bagdad. Las ruinas de este complejo, adjudicado por algunos a Shapur I, aunque tradicionalmente se había considerado la obra de Khusrau I, cubrían, según se dice, cerca de doce hectáreas. Entre lo que se ha mantenido de él, el rasgo más sobresaliente es la bóveda *aivan* elíptica de 25,6 m. de vano. Las paredes exteriores alternan los grupos de columnas con los nichos. Otras superficies estaban ricamente ornamentadas con estuco moldeado y tallado, que (lo mismo aquí que en otros yacimientos sasánidas) llevaba motivos geométricos, escenas de caza, retratos de reyes y elementos heráldicos en gran profundidad. Los palacios más pequeños que se encuentran cerca de Veramin y en Damghan, tal vez de comienzos del siglo V de nuestra era, presentan estucos de especial belleza. En Qasr-i Shrin, cerca de la frontera entre Persia e Iraq y en Dastagerd, sobre el lado iraquí de la misma frontera, había también otros conjuntos de palacios.
Otro vehículo importante del arte sasánida era la lujosa vajilla de plata, necesaria para los espléndidos banquetes característicos de la época. La impresión causada por estas piezas magníficas se ve resaltada a menudo en la literatura árabe y persa posterior. Por lo general, los cuencos abiertos se hacían por torneado. Las decoraciones se ejecutaban por separado mediante el método de repujado y luego se ajustaban mediante ranuras y se soldaban a la pieza principal. Las piezas más hermosas solían hacerse en altorrelieve. Las más simples, grabadas o incrustadas, y durante el siglo III es frecuente el uso del niel. Una vez acabadas, las obras se realzaban mediante el dorado, que también servía para cubrir las uniones del primer método. Estas vajillas de plata fueron tan admiradas por las generaciones posteriores, que cada uno de los períodos que sucedieron a éste produjeron imitaciones más o menos logradas. Las producidas en la Edad Media islámica suelen reconocerse por anacronismos de detalles técnicos, así como de costumbres sociales, trajes y equipos. Las coronas características están representadas con muy poca exactitud en las obras postsasánidas por algunos gobernantes musulmanes (los buyidas, los samánidas, etc.). No existe ninguna regla precisa para distinguir las falsificaciones modernas, si bien las pruebas de laboratorio han proporcionado algunos indicios. Entre las clases más tempranas de piezas sasánidas de plata, las más importantes fueron los cuencos circulares en los que se representaba a los reyes sasánidas (y a diversos príncipes) cazando. De acuerdo con la composición, se han distinguido dos grupos:



Un fragmento de seda decorada con un *senmurv*, fabulosa criatura alada. Musée des Arts Decoratifs, París.

en el más antiguo, el rey derrota a dos feroces bestias, mientras que en el más tardío, la caza está representada por tímidos hervíboros. Hay pruebas literarias de que los cuencos de plata (especialmente los de estos tipos) eran usados por los gobernantes y príncipes como regalos diplomáticos. Es posible que su fabricación estuviese monopolizada por algunos talleres especiales de corte.
Existe otro tipo de piezas que no son tan estrictamente ceremoniales; nos referimos a cuencos, frascos y aguamaniles con temas que se refieren a la viticultura o a distintas festividades y en los que se reflejan los motivos dionisíacos del mundo clásico. Sin duda, éstas eran apropiadas para celebraciones sociales. Hay todavía algunas otras piezas en las que se ven adaptaciones de temas pertenecientes a la mitología greco-romana, por ejemplo, la niña raptada por un águila del cuenco de Tcherdin, en la URSS, inspirado originalmente en el mito clásico de Zeus y Egina, o el cuenco del Metropolitan Museum de Nueva York que representa a dos jóvenes sobre corceles alados, tema que se ha interpretado en algunos casos como derivado de los Dióscuros y en otros, de Belerofonte con Pegaso.
Una fase más tardía está representada por los numerosos frascos con figuras femeninas danzantes o de pie, con músicos o con heráldicos *senmurv* (grifos), tema grabado también en los mantos de Khusrau II en Taq-i Bustan y considerado casi como insignia oficial de su reino. Muchos de estos temas se vieron reflejados en distintos estilos bajo los gobernantes musulmanes de Irán durante el Medioevo, para quienes el prestigio de la tradición sasánida y la atracción del esplendor de su corte pudieron más que la prohibición islámica de representar figuras.
Entre las telas del período sasánida destacan, sobre todo, los magníficos brocados de seda que subsisten o que han sido perpetuados por la tradición decorativa de posteriores escuelas bizantinas y japonesas. Irán ocupaba una posición estratégica entre China y el mundo romano, lo que le permitía acaparar las existencias de hilado de seda, así como controlar el comercio de este hilo y de telas hechas con él hacia el mundo mediterráneo. A mediados del siglo IV funcionaban en Irán importantes establecimientos dedicados a la fabricación de tejidos de seda, especialmente en la provincia de Khuzistan, y sus vistosas telas de diseños muy característicos iban ganando fama en todo el mundo. Los diseños más típicos estaban compuestos por formas de animales y de aves dentro de medallones circulares, rodeados por orlas de cuentas blancas que imitan perlas. Varios ejemplos de ello se han conservado junto con reliquias entre los tesoros catedralicios de Europa; otros, que ahora se encuentran en el Louvre de París o en Lyon, fueron recuperados de un cementerio de Antinoe, en Egipto. Entre los motivos característicos se cuentan la cabeza de jabalí, Pegaso, el carnero con una diadema y el

senmurv, todos ellos significativos para la iconografía sasánida.

No hay muestras de escenas de caza en las obras que han subsistido, pero las imitaciones de los estilos posteriores del Irán medieval permiten suponer que también se emplearon escenas de este tipo en las fábricas textiles sasánidas. La trama utilizada en los tejidos del período sasánida es la técnica de *trama cruzada compuesta*. Sólo en los vistosos derivados de las sedas figurativas sasánidas ejecutados bajo las posteriores dinastías islámicas del Irán se introdujeron las más complejas tramas de *lampote*. Las telas sasánidas decoradas con los característicos *medallones* circulares, seguidas por estas imitaciones más tardías, fueron importadas a Bizancio y también influyeron sobre la evolución del diseño textil en Europa.

Dos artes menores muy apreciadas entre los sasánidas fueron la acuñación de monedas y el grabado de sellos. El anverso de las monedas estaba ocupado siempre por el busto del rey gobernante, distinguido por su corona personal. Los detalles de la vestimenta y de los adornos están representados con la mayor meticulosidad. En el reverso aparece, salvo contadas excepciones, el altar del fuego, que simboliza la religión zoroástrica de la dinastía. Debido a su refinado estilo, las acuñaciones del primer siglo de la dinastía son las que tienen el mayor valor estético. Las de su último siglo (551-651 de nuestra era), en cambio, son las de mayor valor histórico, ya que llevan inscrita la fecha y la abreviatura de la acuñación. Las piezas de plata, de metal delgado y extendido, constituyen la mayor parte de las emisiones. El oro sólo se utilizaba para piezas de donación poco frecuentes, usadas tal vez en las coronaciones.

Se conocen también acuñaciones esporádicas de vellón (aleación de plata y cobre), bronce e incluso plomo. El este del imperio, en Asia Central y Afganistán, estuvo gobernado hasta el año 360 por virreyes de la familia sasánida que lanzaban acuñaciones independientes. Sus coronas difieren en su forma de las de los soberanos. En el este circulaba profusamente la acuñación de oro, como ya había sucedido bajo la anterior dinastía de la región, la de los kushanos. Sólo en el reino de Khusrau I Anushirvan (531-579) llegaron a circular grandes cantidades de monedas de plata en Irán, y la economía rural se transformó en monetarista. A esto se debe el que las monedas de los reinados posteriores sean relativamente comunes.

El grabado de sellos alcanzó un nivel muy alto entre los sasánidas, con una abundante producción, lo cual demuestra, sin duda, que los sellos eran necesarios para todas las transacciones legales y oficiales. Las piedras preciosas grabadas son casi indestructibles y, por consiguiente, han conservado una gama de motivos mayor y más representativa que cualquier otro medio. El retrato de busto es el tema más común, con tocados apropiados a la categoría del propietario: mago, escriba, funcionario o príncipe. La tiara con cúpula era característica de los nobles, y se distinguía a veces por un lema lineal. Esas marcas tuvieron su origen en las marcas del ganado, pero se usaron para designar un alto cargo oficial y la pertenencia de las principales familias aristocráticas. A menudo se encuentran figuras humanas o divinas, solas o en grupo. Parece ser que las piedras preciosas que muestran a una pareja que sostiene un anillo fueron parte de anillos de boda.

Entre la enorme variedad de temas, hay muchas figuras de animales. Leones, camellos, toros y ciervos son los más comunes, pero la loba que amamanta a dos gemelos es, evidentemente, una reminiscencia de Rómulo y Remo, tema popular en el arte romano y que tal vez aquí se haya reinterpretado como una referencia al zoroastrismo. Es especialmente atractiva toda la gama de seres fabulosos: Pegasos, esfinges y grifos. Son comunes las aves, de buen presagio en el zoroastrismo, y también hay flores y plantas, así como escenas religiosas en las que aparecen altares y sacerdotes del fuego. A veces se encuentran sellos en los que sólo aparece grabado un lema, y la mayor parte de las piezas más logradas lleva el nombre y títulos del propietario cuidadosamente grabados en escritura pahlavi. Existen pruebas de que los lapidarios sasánidas eran capaces de grabar en piedras tan duras como la esmeralda y el zafiro, e incluso se afirma que sobre el diamante. La mayoría de las piezas subsistentes están hechas de cuarzos como la cornalina y el ónice. Después del año 500 de nuestra era cobraron popularidad el jaspe, el cristal de roca y el granate. A muchas piedras se les daba forma apropiada para anillos, y algunas son de tamaño notable. Las piedras independientes tenían forma de elipsoides y, más tarde, de cúpula. En algunos casos hay anillos enteros cincelados de bloques de cuarzo. De estilo más caprichoso son los amuletos médicos y mágicos, reconocibles por sus temas y por el hecho de que las inscripciones no están invertidas para leerlas tras su impresión.



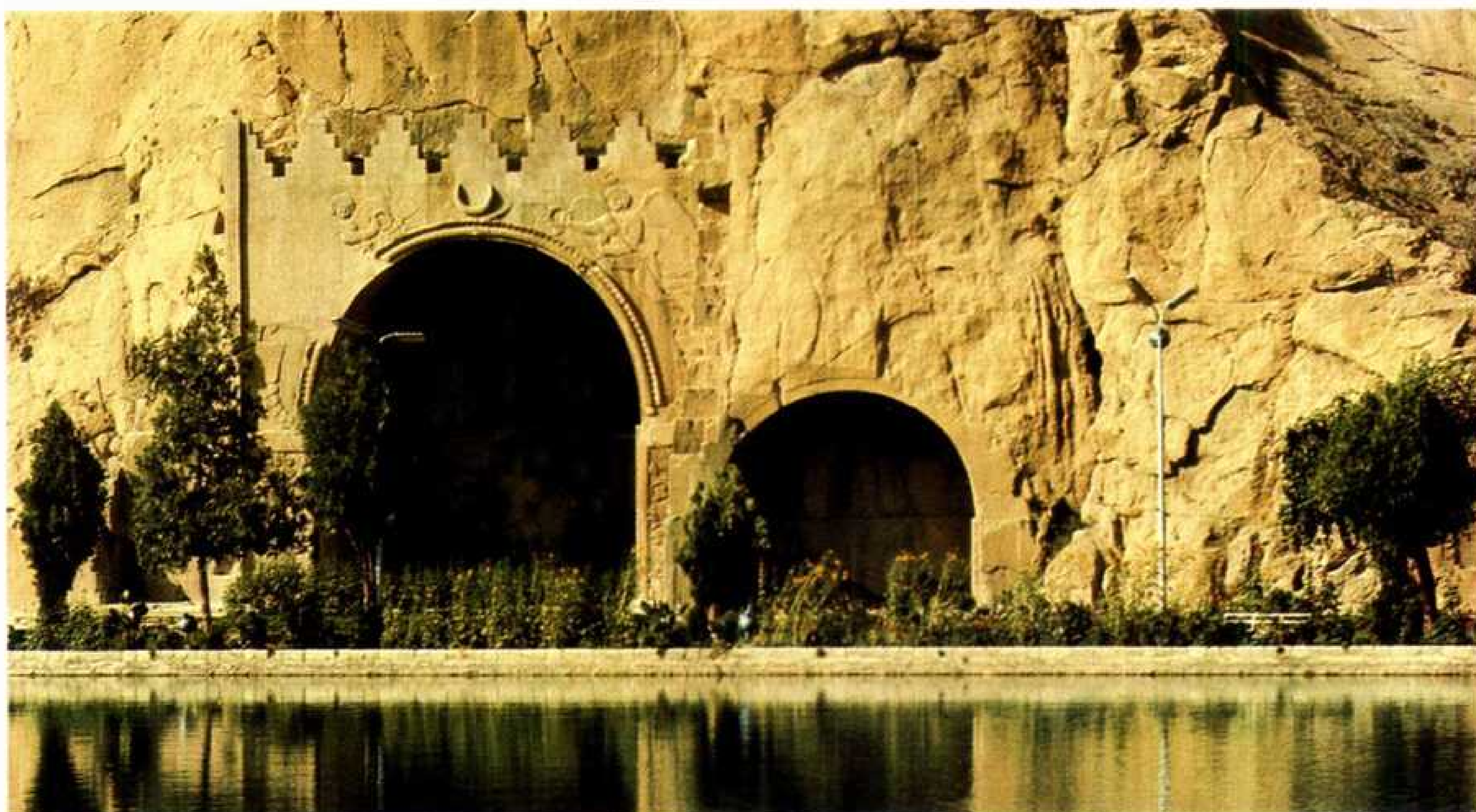
Una dracma de plata de Shapur I. British Museum, Londres.

Para mayor información:

Bivar, A. D. H.: *Catalogue of W. Asiatic Seals in the British Museum, Stamp Seals II, the Sassanian Dynasty*, Londres, 1969. Colledge, M. A. R.: *Parthian Art*, Londres, 1977. Ghirshman, R.: *Iran: Parthians and Sassanians*, Londres, 1967. Godard A.: *The Art of Iran*, Londres, 1962. Harper, P. O.: *The Royal Hunter: Art of the Sassanian Empire*, Nueva York, 1978. Herrmann, G.: *The Iranian Revival*, Londres, 1977. Herzfeld, E.: *Archaeological History of Iran*, Londres, 1934. Pope, A. U.: *A Survey of Persian Art*, vol. I, Oxford, 1938. Sellwood, D.: *An Introduction to the Coinage of Parthia*, Londres, 1971. Ghirshman, Roman: *Irán, Partos y sasánidas* (Madrid, Aguilar, 1962). Ghirshman, Roman: *Persia, Protoiranios, medos, aqueménidas* (Madrid, Aguilar, 1964). Godard, André: *El arte del Irán* (Barcelona, Juventud, 1969). Porada, Edith: *Antiguo Irán* (Barcelona, 1963).

LOS RELIEVES DE TAQ-I BUSTAN

En un lugar situado a 8 kilómetros al norte de Kermanshah, abundantes manantiales de montaña abastecen de agua a un estanque limpio y rectangular. Allí mantenían los monarcas sasánidas un parque de recreo y de caza, cerrado por terraplenes de ladrillos de barro, sobre los que todavía hoy corre una moderna carretera. Por detrás del estanque, la terraza está decorada con tres grupos de esculturas de piedra. El primero representa a Ardashir II (379-83) en la escena de su investidura, ataviado con su corona personal y recibiendo otra diadema de manos de la figura que tiene a su derecha, la suprema deidad zoroástrica, Ormuz, quien también está representado con vestimentas reales. A la izquierda, detrás del rey, el dios Mithra, con una corona radiada de rayos solares, sostiene el *barsom* ritual (un haz de varillas) indicativo de su función sacerdotal. Está de pie sobre un loto, mientras que las dos primeras figuras pisan con sus pies la forma caída de Ahriman, el Espíritu del Mal, o, según otros, de un general romano vencido inidentificable. El relieve de la talla es más plano que el de las esculturas sasánidas anteriores de Fars, y las superficies de los trajes están ricamente destacadas con detalles labrados. Como es habitual en el arte sasánida, se ponen de relieve el traje nacional iranio, formado por pantalones anchos y camisola (indispensables para ir a caballo) e insignias reales tales como la corona, el peinado, la diadema y el collar. Un poco más allá se encuentran dos grutas, una más grande y otra más pequeña, con bóvedas parabólicas que reflejan las formas de la arquitectura sasánida. La primera cobija las figuras en pie de Shapur II (309-79) y Shapur III (383-8), que se distinguen por sus coronas individuales y por las inscripciones en pahlavi. Según todas las apariencias, la segunda conmemora las hazañas de Khosrau II Parve (590-627), conquistador de Jerusalén y de las provincias bizantinas de Oriente. En la pared del fondo de la gruta hay dos registros (franjas) de esculturas, uno por encima del otro, y ambos por debajo del arco en cuya embocadura aparecen figuras de la Victoria, aladas y con guirnaldas y coronas de flores. El registro superior representa al rey, con una enorme corona y vestiduras incrustadas de joyas, flanqueado por las deidades Ahuramazda (Ormuz) *(derecha)* y Anahita *(izquierda)*. Esta última, como diosa de las aguas, vierte el agua de la jarra que sostiene, y ambos ofrecen diademas. El ritual zoroástrico exigía que los generales ofreciesen sacrificios a las aguas en vísperas de una batalla, y es probable que este monumento conmemore el comienzo de la campaña bizantina del rey. En el registro inferior, el rey aparece totalmente armado sobre su corcel de guerra, Shabdiz. Lleva un yelmo cerrado, del cual pende una visera de malla, y también una cota de malla. Aparece armado con una lanza, un escudo redondo y un carcaj con flechas. La parte anterior del caballo está cubierta con una armadura laminar, y sobre su grupa hay una marca en forma de







El parque de recreo de Taq-i Bustan: vista del estanque y de la terraza.

El primero de tres grupos de esculturas en roca: la investidura de Ardashir II, al que puede distinguirse por su corona personal.



En la pared del fondo: Khosrau II flanqueado por las deidades Anahita *(izquierda)* y Ahuramazda (Ormuz) *(derecha)*.

Khosrau II, totalmente armado, montado sobre su corcel de guerra, Shabdiz.

Sobre la pared lateral derecha: Khosrau II cazando gacelas.



Sobre la pared lateral izquierda: Khosrau II caza jabalíes desde su barca.

diadema, emblema de la dinastía. Así ataviado, no cabe duda de que el rey se aprestaba a dirigir una expedición militar.

Las paredes laterales de la gruta ilustran en estilo narrativo, y en bajorrelieve, las diversiones del parque venatorio. A la izquierda, entre los juncos del río, se desarrolla una caza de jabalíes. El rey aparece repetidas veces, en tamaño mayor que el normal, durante las distintas etapas de la cacería, montado con su séquito en espléndidos elefantes o aproximándose a los jabalíes en una barca, lo que es más seguro. En las inmediaciones hay una barca con mujeres que tocan música para entretener al rey o, cosa más probable, para tranquilizar a la caza. Los suntuosos brocados de las vestimentas del rey y de sus asistentes están decorados con rosetas y con el mítico *senmurv* «pájaro-perro» del emblema real, que se reconoce también en las telas que han subsistido.

Para mayor información:

Chirshman, R.: *Iran, Parthians and Sasanians,* Londres, 1962. Herzfeld, E.: «Khuesrau, Perrvez und der Taq-i Vastan», *Archäologische Mitteilungen aus Iran,* vol. IX, 1938, pp. 91-58. Porad, E.: *Ancient Iran,* Londres, 1965. Sarre, F.: *L'Art Ancien de la Perse,* París, 1921.



Características del período sasánida fueron las magníficas vajillas de plata, muy estimadas para los banquetes de la corte, en particular para el gran festival de Mithra, el *Mihrgan*. Es posible que en ocasiones se haya obsequiado al huésped, a continuación, con el plato que había usado, especialmente cuando se trataba de enviados extranjeros o de influyentes jefes tribales. Durante los siglos III y IV, la forma predominante fue el *casquete*, plato de poca hondura que era un segmento de esfera apoyado en un anillo que le servía de pie. El método habitual de fabricar el cuerpo del cuenco era el torneado, proceso que se pone en evidencia muchas veces por los rastros de estrías horizontales. En las piezas mayores, las figuras decorativas estaban hechas en altorrelieve, fabricadas una por una mediante el método del repujado y unidas luego en el interior del recipiente.

Las partes más destacadas del relieve se doraban frecuentemente con amalgama de mercurio. Más tarde, durante los siglos V y VI de nuestra era, se encuentran formas más variadas:

Un cuenco de plata del siglo IV con decoración en altorrelieve que representa a la diosa Nana sentada sobre un león. British Museum, Londres.

Un frasco de plata sobredorada de los siglos VI-VII, con escenas de vendimia. British Museum, Londres.





cuernos para beber *(rhyta)* adornados con bustos humanos o con la parte anterior de animales, simples cuencos elípticos, fuentes lobuladas, jarras parecidas a aguamaniles y frascos.
Los temas decorativos se dividen en dos grandes grupos. El primero está formado por representaciones de los reyes sasánidas, bien en su trono, bien —lo cual es más frecuente— dedicados a su deporte favorito de la caza, por lo general a caballo. En algunos casos, las coronas personales de los reyes pueden reconocerse por las monedas que los representan, lo mismo que la de uno de los gobernadores de Bactriana (norte de Afganistán), cuyos príncipes llevaban el título de Kushanshah. Otras coronas no identificadas pueden ser las de príncipes que no han quedado registrados. La vestimenta sasánida característica consistía en una larga camisa y pantalones hasta el tobillo, con cintas de sujeción en el cuello y en los tobillos que eran señal de realeza.
A diferencia de los caballeros de la Edad Media, los sasánidas cabalgaban sin estribos y tiraban de su arco compuesto con los dedos, con la flecha a la izquierda del arco, como los europeos. En las piezas más antiguas (siglo IV), el principesco cazador se enfrenta a dos formidables animales (leones o puercos salvajes). Durante los siglos V y VI, la caza más común estaba constituida por inofensivos herbívoros, como los musmones y las gacelas. El segundo grupo de temas decorativos está formado por copias estilísticamente modificadas de la iconografía de la vajilla clásica. Prevalecen los temas dionisíacos, destacando a menudo las formas curvilíneas de las ménades, devotas femeninas del dios. Es probable que el botín arrebatado en los templos romanos se haya ofrendado en los santuarios zoroástricos de los sasánidas y que luego se hayan copiado los motivos con las modificaciones que la interpretación zoroástrica de las figuras pudiera aconsejar.
El enorme prestigio que alcanzaron las vajillas de plata sasánidas hizo que se produjesen imitaciones en los centros provinciales, especialmente en la costa del Mar Caspio, con visibles modificaciones de estilo, en casi todos los estados limítrofes, en especial en Sogdiana, más allá del Oxus y entre los hunos kidaritas que ocuparon Afganistán después de c. 380 de nuestra era. A pesar de sus inhibiciones religiosas, los árabes musulmanes que conquistaron el Irán sasánida después del año 650 acumularon enormes cantidades de piezas de plata, y sus triunfantes jefes llegaron a celebrar banquetes y orgías a la manera sasánida.







Arriba, derecha: Una cabeza femenina y una cabeza de búfalo que sirven de decoración a un *rhyton* del siglo V o VI. Cleveland Museum of Art.

Izquierda: En un plato de c. 360: Varahran II Kushanshah cazando jabalíes; diámetro, 28 cm. Museo del Hermitage, Leningrado.

Izquierda: En un cuenco de plata sasánida del siglo V de nuestra era: Peroz caza gacelas; diámetro, 22 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.

En un cuenco de estilo sasánida producido bajo la dominación musulmana: un cazador islámico; siglo VIII. Museo del Hermitage, Leningrado.

Para mayor información:

Carter, M., y Grabar, O.: *Sasanian Silver,* Ann Arbor (University of Michigan), 1967. Erdmann, K.: «Zur Chronologie der Sassanidischer Jagdschalen», *Zeitschrift der Deutschen Morganlandischen Gesellschaft,* vol. XCVII, 2, 1943, pp. 239-83. Etting-hausen, R.: *From Bysantium to Sasanian Iran and the Islamic World,* Leiden, 1972. Porada: *Ancient Iran,* Londres, 1965.

XIII

ARTE DE LA INDIA



Radha y Krishna en un bosquecillo. Pintura de la escuela de Kangra; 27 × 18,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

EL arte de la india se puede entender en un sentido restringido o en otro más extenso. Se puede referir a una clase de arte producido en el subcontinente del sureste asiático —que comprende las actuales repúblicas de la India, Pakistán y Bangladesh— o también puede ampliarse hasta comprender las esferas de la influencia cultural de la India: Cachemira, Nepal, Tibet y Ceilán. El desarrollo del arte en el subcontinente del sureste asiático puede dividirse por razones de conveniencia en tres períodos: el primero, el arte budista, jainita e hindú del período histórico antiguo, que concluye en el norte con la conquista musulmana de la India en el año 1210, aun cuando continuó en el sur hasta el siglo XX. El segundo, llamado período indo-islámico, duró hasta el año 1757, cuando el poder británico se estableció en la India. Desde esa fecha hasta el presente es el término de duración del tercer período o de occidentalización de la India.

La civilización del valle del Indo, c. 2500-1500 a. de C.—Las muestras más remotas que tenemos del arte y la arquitectura indios las encontramos en dos antiguas ciudades, la de Maenjo-daro y la de Harappa (c. 2500 a. de C.), situadas en el valle del Indo, en el noroeste del país. Aparte de lo que dicen los restos materiales, poco más se sabe acerca de sus pobladores, porque su escritura permanece sin descifrar. Su gran obra fueron las dos ciudades, con un trazado de calles tiradas a cordel y servidas por un avanzado sistema de drenaje, sin paralelo en el mundo de la antigüedad hasta la época romana, dos mil años más tarde.

En la India, las ciudades fundadas sobre unos trazados de calles simétricas cuadriculadas y orientadas rigurosamente hacia los cuatro puntos cardinales tienen una tradición de continuidad testimoniada por los textos y los manuales de arquitectura, así como por el ejemplo que nos brinda la ciudad hindú de Jaipur.

De modo contrario a los egipcios y a los sumerios, con quienes los indios comerciaban, la gente del Indostán no gustaba de las esculturas monumentales y las prefería más reducidas, tanto las humanas como las de animales. El famoso torso (Museo Nacional de la India, Nueva Delhi), con unos antecedentes que ignoramos, no sólo muestra un gran dominio de la forma humana, sino que nos ofrece un anticipo de lo que sería la escultura posterior, con su amoroso tratamiento de la carne, suave y cálida.

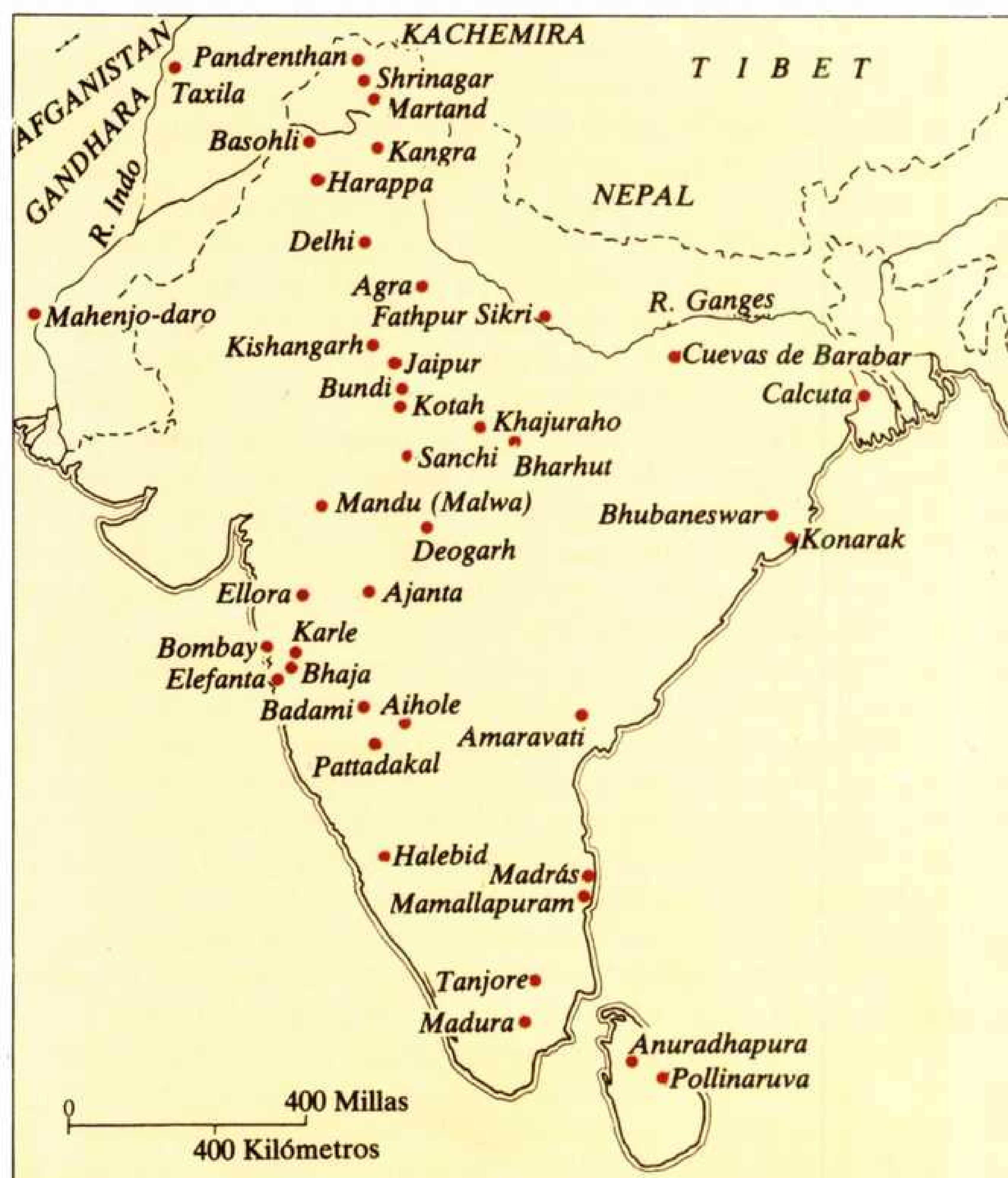
Completamente diferente en estilo es la joven aborigen (Museo Nacional de la India, Nueva Delhi) tratada por el artista con verdadera expresividad y espíritu, con unos tobillos y unas ajorcas que nos recuerdan los ricos ornamentos personales recogidos más tarde por los escultores indios. No menos impresionantes son los relieves de animales en sellos, particularmente el toro, tan natural, con su papada exquisitamente tallada (Museo Nacional de la India, Nueva Delhi), que, una vez más, nos sirve para recordar los logros del período artístico posterior.

Cuando las dos florecientes ciudades decayeron ante el avance incontenible de los pueblos arios procedentes del norte, el arte, prácticamente, desapareció durante más de un milenio (1150 al 300 a. de C.). No se ha podido descubrir todavía ninguna clase o manifestación artística procedente del período védico (1500 al 1000 a. de C.). Las únicas excepciones posibles son las referencias literarias a los altares de las ofrendas y los sacrificios, que pueden considerarse como primitivos ejercicios en el arte del diseño y la edificación. Podemos inquirir por qué la mitología veda, cuyos dioses tienen similitudes con los dioses griegos, no estimuló un desarrollo similar del arte narrativo. Una de las razones que se aducen es que los dioses primitivos vedas, como los dioses del Fuego o del Viento, no se prestaban con facilidad a la representación visual. Otra explicación podría ser que la relación existente entre los sacrificadores vedas y sus divinidades no requería un panteón (en su sentido etimológico) muy elaborado, ni tampoco los fieles adoradores precisaban de imágenes, excepto en su limitado uso en el ritual veda.

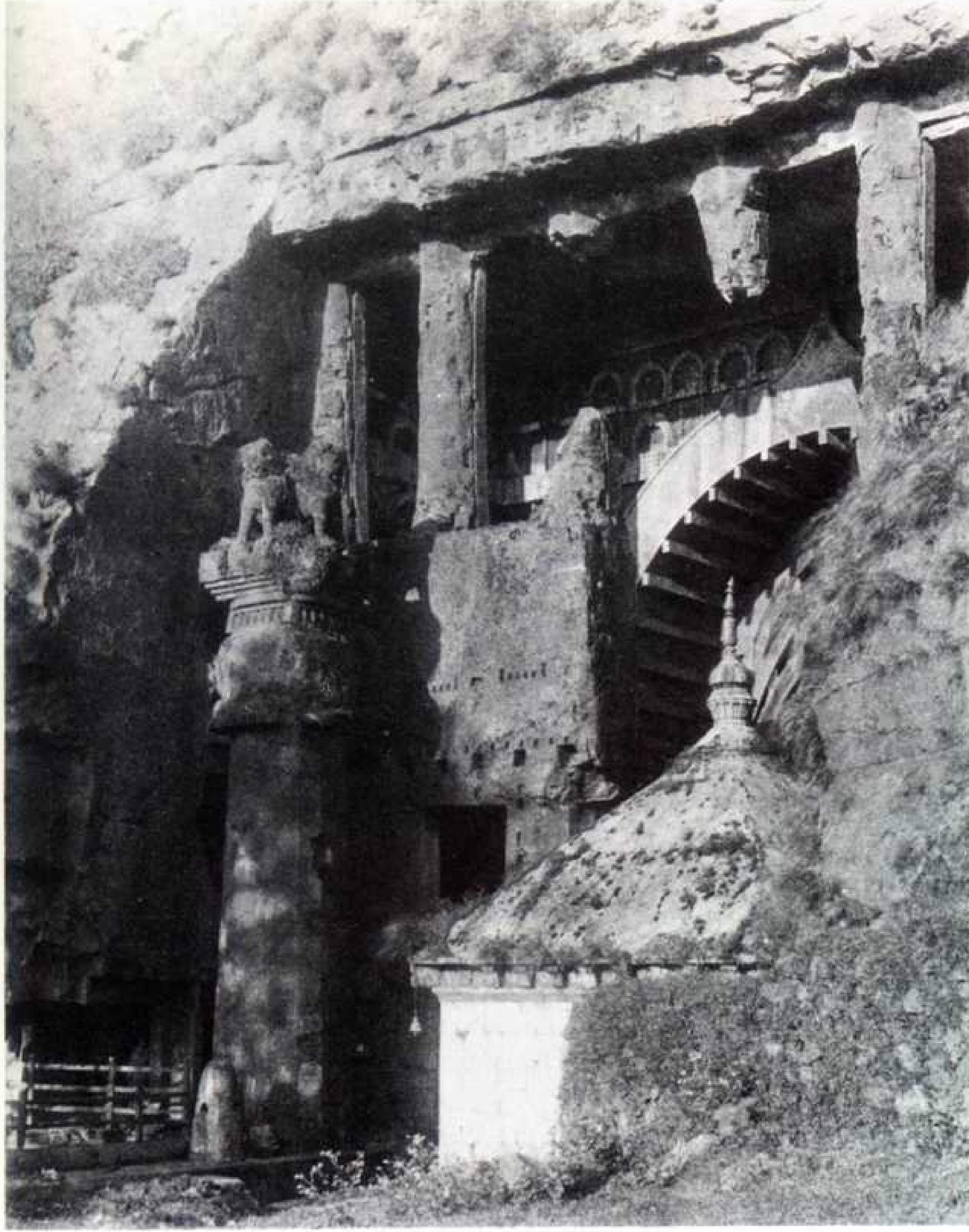
Hemos, pues, de admitir que los arios, de condición pastoral, eran socialmente menos complejos que los pobladores urbanos del Indo, pero su literatura, en cambio, nos muestra un profundo amor por la naturaleza, expresado de forma muy elocuente en sus himnos líricos, de gran belleza y hondo sentimiento.

El arte budista desde el siglo III a. de C. hasta el siglo XII. La sociedad india evolucionó desde sus orígenes como sociedad tribal, hasta convertirse en repúblicas y reinos que tienen ya ciudades florecientes como capitales en el siglo V a. de C., que fue un período histórico famoso por su intensa actividad intelectual, sobre todo por sus debates acerca de cuestiones metafísicas. El Buda (c. 563-483 a. de C.) fundó la primera gran religión mundial, que muy pronto habría de propagarse por toda el Asia. Su mensaje era de sencillez atractiva, dirigido al hombre común. No exigía, pues, ni los costosos sacrificios vedas, ni una austeridad dolorosa, sino que urgía al fiel seguidor a llevar una vida virtuosa y moderada. El mensaje era lo suficientemente poderoso para arrastrar a mucha gente. También dio el mayor impulso que recibió el arte durante este período de la historia. Agradecidos por haberles enseñado el moderado camino de

Centros importantes mencionados en el texto.



las ocho sendas, los ricos mercaderes de las antiguas ciudades como Vidisha o Kashi acudieron en gran número hasta él. Fueron precisamente estos mercaderes quienes luego levantaron monumentos adecuados para venerar su sagrada memoria.
Como ha ocurrido en muchas otras religiones, ciertos objetos de veneración pupular fueron tomados por los budistas, que los revistieron de significado sagrado. Los *Yakshas* y los *Yakshis* seres, semidivinos populares, que todavía figuran en el folklore, fueron adaptados para poder servir a la religión de Buda. El viejo rito de adorar el árbol rodeado por una verja vino a ser un recordatorio de cómo el gran maestro recibió la iluminación bajo el árbol de Bodhi. Así, pues, la *stupa,* que en forma originaria fue un túmulo colocado sobre las cenizas funerarias de un monarca o de alguna otra persona importante, surgió como primera forma de arquitectura sagrada budista. Las reliquias del Buda solían colocarse en *stupas.* Sabemos que hubo una lucha entre diferentes tribus para hacerse con los restos mortales del Buda. Del gran emperador Ashoka se dice que mandó construir muchas *stupas.* Las del período primitivo que permanecieron intactas, o algunas en ruinas, son las de Bharhut, Sanchi, Bodh Gaya, Amaravati, Jaggayapeta, Manikyala y Butkara (Swat).
La más impresionante, así como la mejor conservada de todas las *stupas* primitivas es la gran *stupa* de Sanchi, que nos permite poder estudiar su forma con algún detalle. El hecho de que Sanchi fuera un importante centro religioso tanto para los budistas como para los hinduistas está sustentado por pruebas arqueológicas que cubren un milenio. Su importancia particular debe explicarse en parte por su misma proximidad a Vidisha, que fue una importante ciudad antigua. También estriba en que era una encrucijada de rutas comerciales. La gran *stupa* no fue concebida como una sola pieza unificada de arquitectura, sino que fue desarrollándose por etapas a lo largo de los siglos, llegando a alcanzar su forma final durante el siglo I a. de C. El modesto túmulo original de tierra semiesférico y cubierto de ladrillos, que data del reinado de Ashoka, fue agrandado hasta alcanzar dos veces su tamaño y encerrado más tarde en una edificación de mampostería.
Tal como se conserva hoy, la *stupa* consta de varias partes. La principal, hemisférica, llamada el *anda* (huevo), que encarna el simbolismo universal del huevo cósmico, descansa sobre una base muy lata *(medhi).* El primitivo plan del trazado en forma de esvástica nos sugiere su origen nacido en un culto solar, similar al de los enterramientos de arquillas de piedra, como en Brahmagiri, por ejemplo. Los budistas, que comparaban a Buda con el sol, reinterpretaron la planta circular original como si fuera la «rueda de la doctrina» budista, pero los adoradores tenían todavía que adaptarse al culto solar y caminar en torno al santuario en el sentido de las agujas del reloj. Toda la *stupa* estaba rodeada de una cerca de piedra de grandes proporciones, con cuatro hermosas y elaboradas puertas de acceso. En concordancia con el simbolismo solar, existen precisamente 120 pies verticales. Sobre la cúpula hemisférica, se encontraba la reliquia sagrada, una vez más rodeada de una cerca de piedra. El mástil que atraviesa la cúpula en el centro y que llega al suelo, está rematado por tres sombrillas de piedra que glorían al Buda como emperador universal del mundo espiritual. Como contraste con la deliberada sencillez y sobriedad de la cúpula principal, las cuatro puertas de entrada están ricamente adornadas con esculturas de carácter narrativo. Cuando la *stupa* era uno de los grandes centros de la religión budista, dejaba una impresión muy lejana de la que crea ahora, en su estado ruinoso. Estaba pintada de brillante color blanco y decorada con alegres gallardetes y estandartes los días de fiesta. En Amaravati, región de Kistna, en la India meridional, podemos, por los fragmentos y por la réplica que nos quedan, deducir que la idea de una *stupa* blanca se realizaba con brillantez gracias al uso de la piedra caliza para recubrir la cúpula.
El segundo tipo de arquitectura budista fue el de la *chaitya* cortada en la roca y que, a diferencia de la *stupa,* podía alojar personas en su interior, y de esta forma llenar los requisitos de un lugar de asamblea para la congregación. Puesto que se trata de la primera forma de edificio o refugio, propiamente dicho, que subsiste, nos da una idea de las antiguas prácticas arquitectónicas indias. Gracias al relato del embajador griego Megástenes sabemos que el abuelo de Ashoka, Chandragupta Maurya, había construido un magnífico edificio de tres pisos, con pilastras de madera y piedra, cuyos cimientos se han hallado hace poco. Partiendo de esta prueba podemos conjeturar con certeza que la arquitectura de madera ya estaba en período avanzado durante esta época. Pero todavía no sabemos cómo se construían esos edificios.
La forma *chaitya* surgió para albergar *stupas.* Cuando estas *stupas* budistas, la mayor parte de las cuales eran pequeñas y nada comparables a la de Sanchi en tamaño, comenzaron a ser cubiertas con techos, de suerte que los fieles podían andar en su derredor en todo tiempo, la elección del material para ella, la piedra, resultó sumamente sencilla a la vez que ingeniosa. Contrario a lo que acontece con la madera, o incluso con el ladrillo, la piedra era un material duradero y abundante. Esta solución es posible que tardara algún tiempo en alcanzarse, puesto que las *chaityas* primitivas eran unos remedos muy próximos de los edificios de madera. Pero en cuestiones de religión la conveniencia nunca puede ser el único criterio, y corremos el riesgo de simplificar en exceso la fe si pasamos por alto la serie de relaciones simbólicas que implica el hecho de labrar el templo de dios en la misma entraña de la roca viva. La *chaitya* era, por lo general, parte de todo un conjunto bastante complejo de edificaciones que formaban un monasterio budista. Los monjes y las monjas, que necesitaban guarecerse durante la temporada de las lluvias cuando se encontraban un retiro, vivían en *viharas* o edificios sostenidos por pilastras, que tenían celdas habitables en torno. Eran ellos, así como el laicado, quienes pagaban sus respetos a la *stupa,* que era el símbolo más importante de su fe. La *chaitya* excavada en la roca o una simple sala cubierta, con una *stupa* en uno de sus extremos, sirvieron para poder atender a sus necesidades. Las primeras se encuentran en las cuevas de Barabar, en Bihar, pero la forma de la *stupa* cortada en la roca que se desarrolló aquí se extendió a otros lugares de la India. Sin embargo, se encuentran concentradas en las montañas de Ghat occidentales, cerca de Bombay, y particularmente en Bhaja, Kondvite, Kondane, Nasik, Bedsa, Pitalkhora, Aurangabad, Ajanta, Kanheri y Karle.
La de Lomash Rishi es una *chaitya* primitiva que luce un brillante acabado sobre la piedra, rasgo característico del período Maurya, c. siglo II a. de C. Aun cuando no se trata de una cueva budista, podemos observar con claridad el trazado fundamental de la *chaitya* en este ejemplo. El largo salón está separado de la estancia circular, que aloja la *stupa,* mediante una pared con una puerta en el centro. El techo de la estancia circular es semiesférico para poder alojar la *stupa,* mientras que el techo de la sala tiene forma de bóveda de medio cañón. La configuración del tejado se refleja fuera en la fachada con forma de herradura de Lomash Rishi, característica que habría de hacerse universal



La *chaitya* de Karle, de finales del siglo I de nuestra era. Vista lateral de la entrada.

en todas las *chaityas*. El aspecto más llamativo de Lomash Rishi es que, aun cuando se trata de un edificio de piedra, reproduce vigas, planchas tirantes y otros elementos propios de las edificaciones de madera, y no sólo en su parte externa, sino también en el interior. A medida que la forma *chaitya* fue evolucionando, se fue haciendo mayor uso de la piedra, pero en muchos casos se utilizó madera junto con tal piedra, y fue madera lo que se empleó en ejemplares posteriores.

El clímax en la construcción de *chaityas* se alcanzó en Karle, no la última, pero sí la más grande en concepción, que rivaliza con los mayores templos indios del período posterior. Por lo tanto, en Karle podemos estudiar muy bien las principales características arquitectónicas de la *chaitya* primitiva. Construida en el siglo II de nuestra era, constituyó un ambicioso proyecto en el que toda la comunidad tomó parte. Incluso conocemos el nombre del donante. Se llamaba Bhutapala.

Karle tiene la forma de una nave principal con un techo muy elevado, flanqueada por otras dos naves más estrechas, con techos más bajos, a cada lado. La nave principal está separada de las dos más pequeñas mediante una hilera de robustas columnas, cuyos capiteles llevan figuras talladas de personas y animales. La entrada a la nave, cortada en la roca viva, se efectúa a través de tres puertas en la fachada profusamente esculpida, que se encuentra en un entrante excavado en la superficie de la roca circundante.

La ventana de herradura, que con gran habilidad resuelve el problema de la iluminación del interior, domina toda la fachada por su forma y tamaño. La misma forma, en arco de herradura, se sigue en el techo interior, que, sin lugar a dudas, es la característica más espectacular del monumento. Los arcos de madera, muy juntos, que prestan a la bóveda la forma de una embarcación invertida, se yerguen un poco por encima de las dos hileras de macizas columnas. La forma tan hábil como están dispuestos, ligeramente por detrás de las pilastras, crea la impresión de que están como flotando en el aire. Esto, junto con la altura poco usual del techo y la ligera curva hacia afuera de los arcos sustentadores, produce la sensación de la grandiosa bóveda de los cielos, una impresionante visión arquitectónica sin parangón durante esta época. Una meticulosa inspección de Karle nos revelaría que la altura real del techo es sólo de 13,7 metros, por supuesto menor que la de Nôtre Dame de París. La sensación de altura y la elegancia de Karle obedecen mucho más a las proporciones, tan cuidadas, de las distintas partes, unidas con destreza, que a sus verdaderas dimensiones. En el extremo más alejado de la *chaitya* está la *stupa*. Las columnas que separan la nave principal de las laterales continúan alrededor de la *stupa*, pero detrás de ésta son de forma octogonal y no están adornadas. Otra característica de Karle que se aleja de los primitivos prototipos es la zona intermedia entre la puerta de entrada del frente y la nave principal, lo que nos permite ir graduando la vista cuando venimos de la brillante luz solar del exterior hacia la quieta grandeza del interior.

Las *chaityas* se siguieron construyendo; la cueva XIX de Ajanta pertenece al siglo V. La decoración se hace entonces más rica, y los ventanales son circunferencias perfectas, pero la osadía y la fuerza de Karle están ausentes.

Tal como aconteció con la arquitectura, el mayor impulso que recibió la escultura provino del budismo, y los primeros ejemplos pertenecen al reino del gran emperador budista Ashoka (c. 269-232 a. de C.). Tras la sangrienta guerra Kalinga, este rey se convirtió a la no violencia y a su resolución subsiguiente de conquistar naciones sólo mediante la persuasión moral, en vez de mediante la guerra. Ya existía en la India la tradición de erigir pilastras independientes para representar el *axis mundi* o señalar sepulturas reales, tradición común a todo el mundo antiguo. Ashoka los convirtió en poderosos instrumentos para poder difundir sus ideas humanitarias.

Uno de los mejores ejemplos es el capitel del Toro de Rampurva, con un ábaco decorado con motivos de madreselvas y palmeras, procedente de Asia occidental (Palacio Presidencial, Nueva Delhi). Otros capiteles suelen mostrar motivos de animales y pájaros con bastante frecuencia, alternando con ruedas simbólicas. Estos capiteles estaban rematados por animales y coronados con grandes representaciones de la Rueda de la Ley budista. El Toro de Rampurva es una confirmación de la maestría india para representar la forma animal, vista por última vez en el valle del Indo. La razón más importante por la que estas pilastras fueron identificadas como de Ashoka fue el uso que dio el emperador a la superficie de las pilastras para estampar en ellas su mensaje espiritual, práctica que también se extendió a superficies de las rocas. Esta característica, junto con el empleo de otros motivos de origen occidental y el conocimiento de la expansión persa y griega por las fronteras noroccidentales de la India, llevó a los estudiosos a atribuir origen clásico y persa al arte de Ashoka. En realidad, la India tomó prestados los motivos como los de la madreselva o el león heráldico del fondo de cultura común del Asia occidental, del mismo modo que lo hicieron los persas y los griegos bastante antes de la invasión real persa de la India. Los lazos comerciales, que se remontan a la civilización del valle del Indo, probablemente estimularon un flujo constante de motivos artísticos hacia la India. Una de las características singularmente notables de la escultura zoomórfica desde los tiempos de Ashoka es ese acabado con

apariencia de espejo que parece haber desaparecido con la dinastía de los Mauryas. El arte visual narrativo budista apareció realmente después de Ashoka en la superficie de las puertas de entrada de Sanchi, así como en Bharjut y Bodhygaha. En Sanchi se encuentran, en los lugares donde pueden verse con facilidad, representaciones de los *jatakas,* historias populares que los budistas utilizaron como medio de educación por su poderoso ascendiente sobre la gente común. En los tiempos de una alfabetización restringida, los frisos de carácter narrativo, tanto en la Europa occidental del Medievo como en la India de la antigüedad, fueron los medios principales de expresión para poder recordar a los fieles los principios básicos de su fe religiosa. Sanchi celebra también el triunfo espiritual personal del Buda con la representación de las distintas fases de su vida que pudieran recordar a sus seguidores sus grandes hechos y su mensaje. Pero como el Buda desalentó la adoración de su persona, cosa que habría deformado su precepto de responsabilidad moral personal, sus seguidores evitaron con cuidado representarlo en forma humana. En cambio está simbolizado mediante un trono vacío, un árbol o una *stupa.*

Un ejemplo típico de la escultura de Sanchi es la puerta norte de la entrada, erigida en tres hileras, cada una de las cuales contiene en sus partes centrales secuencias continuas de la vida del Buda, así como de las *jatakas.* Lo más impresionante es la amplia gama de animales y pájaros que adornan las puertas. La representación de estos temas diferentes muestra la considerable pericia alcanzada por los escultores en la narración de historias que requieren múltiples figuras. En los relieves se evita representar la distancia: los espacios entre figuras están llenos de cabañas, casas y árboles. El arte narrativo de Sanchi fue ejercido en Amaravati con mayores muestras de elaboración artística, ya que las figuras nos revelan más movimiento, gracia, flexibilidad y expresión, en buena parte porque para ello se utilizó la piedra caliza. En general, las esculturas de Sanchi y de Amaravati nos cuentan bastante acerca de la vida secular contemporánea de aquella época, incluyendo algunas descripciones y representaciones de la arquitectura en madera, de la que quedan muy pocos ejemplos. Durante los primeros siglos de la era cristiana, el arte budista comenzó a plantear temas diferentes, a medida que el mismo budismo se iba apartando del primitivo *Hinayana* para entrar en el orden *Mahayana,* que tenía a Buda como figura divina y salvadora a la que había que adorar activamente. Esta nueva actitud alentó la necesidad de poseer una imagen sagrada del gran maestro. En realidad, el movimiento *Bhakti,* que entonces surgió y que buscaba un dios trascendente a quien sus adoradores estarían unidos mediante la devoción personal, no se limitó al budismo. En el siglo II, Krishna surgió como el gran dios trascendente a quien sus adoradores estaría:. unidos mediante la devoción del hinduismo en el poema místico *Bhagavad Gita,* en el que aparece como un dios que exige una devoción absoluta. Si observamos el mundo clásico un poco antes, veremos que las divinidades trascendentales de diversas religiones esotéricas, en particular el dios Dióniso, llegaron a dominar la vida espiritual de este período histórico.

La forma humana del Buda, creada en parte bajo la influencia del budismo *Mahayana,* fue evolucionando en dos centros del imperio Kushano, Gandhara y Mathura. Los kushanos, oriundos del Asia Central, forjaron un imperio ecléctico fundado en la civilización india y la clásica, y además fueron los propulsores más importantes del budismo desde los días de Ashoka. Gandhara, situada en la zona noroeste de la India, y su capital, Takshasila (en griego, Taxila), estuvieron sometidas a las influencias persa y griega, especialmente tras las incursiones de Alejandro en aquellas regiones. Se han descubierto fragmentos de orden corintio, esculturas y monedas grecorromanas en estos lugares, lo que nos indica la presencia de unos artistas y artesanos procedentes de Occidente. Resulta significativo el hecho de que cuando surgió la necesidad de contar con la imagen sagrada del salvador, los escultores, de manera natural, buscaron la tradición artística predominante en el Imperio Romano. Resulta, pues, obvio que los artífices se habían formado en una versión mitigada del arte romano, lo que sugiere una remota relación con el centro del Imperio. A Buda se le representó vistiendo el *pallium,* la túnica que vestían los filósofos antiguos griegos, debido a su cometido de gran mestro espiritual. También podemos apreciar la derivación del arte de Ghandara del arte romano en unos ciclos narrativos de la vida del Buda que son similares a los relieves romanos, y distintos a los de Sanchi. En Gandhara los episodios se interrumpen en un friso, a diferencia del método de Sanchi, que trata las historias como una narración continua. Aun cuando los Budas de Gandhara han sido criticados, y con razón, como toscas y provincianas obras romanas que no fueron capaces de aprehender el sereno triunfo espiritual del gran maestro, los mejores

Un figura pintada del Buda, de Gandhara.

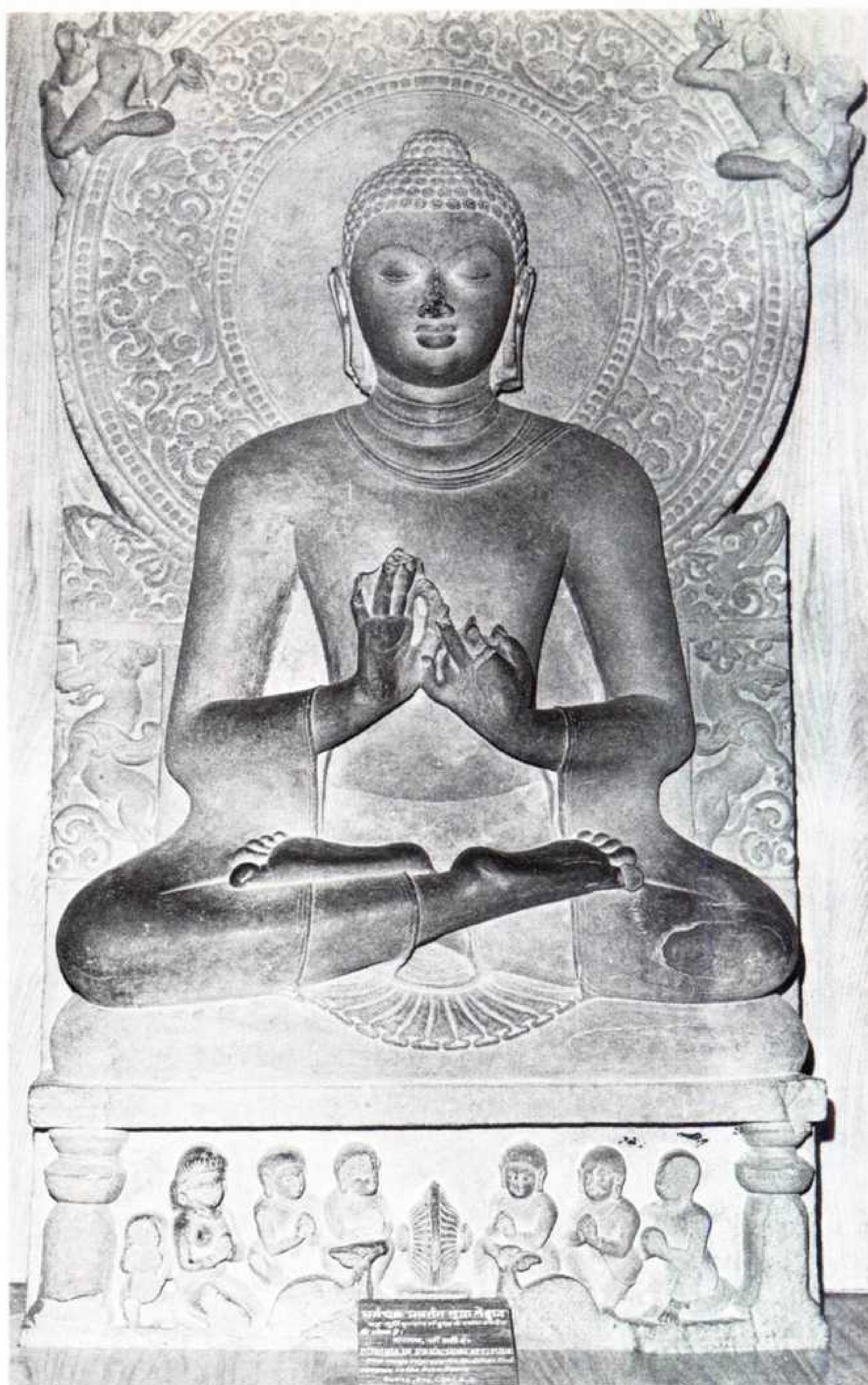


ejemplos realmente aúnan lo más excelso de ambos mundos culturales: el vívido naturalismo del arte clásico y la belleza idealizada del arte indio.

En Mathura, el otro centro importante del Imperio Kushano, el tipo más vigoroso de figuras erguidas y sedentes del Buda obtuvo su inspiración artística de la tradición vernácula de los colosales *Yakshas*. El gigantesco Bodhisatva del siglo II consagrado por el monje Bala (Museo de Sarnath) constituye un ejemplar impresionante de este estilo de arte, y bien puede compararse perfectamente con el Buda de Gandhara. El tamaño y el gesto son heroicos, y la expresión está llena de energía latente. La túnica, bien ceñida al cuerpo, que deja el hombro derecho desnudo, revela, más que oculta, un cuerpo poderoso. No se busca la serena belleza del Buda de Gandhara; más bien el escultor quiso representarlo como un gran conquistador espiritual. Los Budas sedentes también tienen ese aire peculiar de inmediatez, de figura muy próxima al espectador, y cierto desdén por la belleza física. Cuando los jainitas, la otra gran secta disidente, crearon la imagen sagrada de su jefe espiritual, buscaron naturalmente la inspiración en el arte budista, y no existe diferencia estilística entre la imagen del Buda y la de Jaina. Sin embargo, los jainitas difieren de los budistas por lo que concierne a la iconografía. El ideal jainita del maestro que ha conquistado todos los deseos mundanos, incluido el sexual, se concertó en imágenes totalmente desnudas de Jaina, que son las únicas figuras por completo desnudas del arte indio hasta los tiempos modernos.

La forma ideal del Buda, que en parte surgió durante la fase formativa de las escuelas de Gandhara y Mathura, alcanzó la perfección técnica y la madurez conceptual durante el período Gupta (320-540). Cuando la belleza física que apreciamos en la estatuaria de Gandhara y la fuerza espiritual que se nos hace patente en Mathura se unieron, fue posible producir las mejores imágenes del Buda, imágenes que sirvieron para establecer las normas iconográficas y estéticas del arte budista en toda el Asia, hasta llegar al Japón. El período Gupta, denominado así por la familia imperial de este nombre, que rigió en buena parte de la India durante esta época, representa el mayor logro cultural de la antigua India, hecho posible gracias en gran parte a la unidad política conseguida.

Al período Gupta va unido el más grande de los poetas indios de la antigüedad, Kalidasa (c. siglo V). Entonces se expusieron las reglas para poder llevar una vida buena y se regularon las normas propias de la crítica artística. El viajero chino Fa Hsien, a comienzos del siglo V, nos ha dejado un vívido relato de sus impresiones personales acerca de la gran paz y la seguridad ciudadana que se disfrutaron en la India bajo los Guptas. Los escultores de esta época, a quienes se les encomendó la misión de representar el triunfo espiritual del Buda sobre los deseos mundanos, eligieron hacerlo mediante un nuevo tipo de belleza física. El Buda de Sarnath (Museo de Sarnath), uno de los grandes ejemplos de este estilo, expresa en su sonrisa amablemente enigmática la serena confianza interna que niega la existencia angustiosa del mundo terrenal. El poderío de esta hermosa imagen lo podemos apreciar por toda el Asia, puesto que muy pronto se convirtió en el gran ideal que todos los budistas querían emular. Las normas indias de la belleza —rostro perfectamente ovalado, ojos en forma de flor de loto y torso de león—, así como las normas inconográficas tales como el tercer ojo, el moño en lo alto de la cabeza, los dedos entrelazados y el nimbo, quedaron desde entonces bien establecidas. El nimbo que figura detrás de todas las imágenes del Buda del período Gupta estaba



El Buda sedente de Gupta de Sarnath; siglo V.

delicadamente tallado con una serie de motivos decorativos. Este período también fue testigo del máximo logro alcanzado en el campo de la pintura durante los tiempos de la antigüedad. El espíritu de la época Gupta informa muchas pinturas budistas de las *chaityas,* y las *viharas* de Ajanta, aun cuando esta zona se encontraba fuera de la esfera inmediata de la hegemonía imperial. Poco sabemos acerca de los orígenes de esta tradición, aparte de la información que poseemos de las cuevas de comienzos del siglo I (las cuevas números IX y X). Pero la mayor parte de las pinturas más importantes pertenecen al siglo V y narran historias de la vida del Buda y leyendas budistas. Aun cuando el contexto de estas historias es de carácter religioso, el mundo que se nos hace patente es el vivaz mundo secular de la India del siglo V, tan memorablemente descrito por el poeta Kalidasa.

El método particular adoptado por los artistas fue de carácter naturalista, e incluso las cuestiones más triviales de cada día estuvieron bajo su atenta mirada: el mendigo con su cuenco y bastón, el cazador con su perro, el cocinero preparando la comida, las embarcaciones que se hacen a la mar y otros temas más de interés humano, que se entrelazan constantemente con las historias de mayor carácter religioso de los *jatakas.* Todo, desde la arquitectura interior y

exterior hasta los pueblos indígenas y extranjeros, con sus diferentes ropajes y diseños de tejidos, pasando por la flora y la fauna; en fin, todo está captado con cálidos colores de tonalidades brillantes, que han podido hasta hace poco resistir los embates del tiempo. Todavía podemos apreciar numerosos motivos foliares, florales, animales y geométricos, particularmente en los techos. Los artistas de Ajanta utilizaron unos colores basados en sustancias orgánicas que mezclaban con agua y goma y aplicaban sobre superficie emplastecida y tratada previamente. Dos de los temas mejor conservados y más famosos son los Bodhisatvas o salvadores budistas de la Cueva número I, resplandecientes en su enjoyada y principesca vestimenta, que representan la belleza terrenal. La cara del Bodhisatva que sostiene una flor de loto en sus manos representa el ideal tradicional indio de la belleza, con ojos en forma de flor de loto y el perfecto rostro oval que podemos apreciar en la escultura del Buda del período Gupta. Aquí el pintor pensó transmitir el sentido de solidez mediante el uso de luces y sombras, reforzado todo mediante un contorno de color marrón obscuro. Sin embargo, la forma se define en Ajanta más por la luz y las sombras que por los mismos trazos lineares, y la superficie pintada queda dominada por una serie de tonalidades estrechamente emparentadas de tonos grises y marrones que evitan los colores puros. A los artistas de Ajanta les encantaba utilizar muchas figuras que disponían de acuerdo con unos modelos complejos dentro de una narrativa continua alrededor de los muros. Otro tema famoso de la Cueva número I, que representa la renuncia que hace de su reino el rey Mahajanaka, narrado en una *jataka,* es un ejemplo típido de su método.
Aquí, el pintor ha elegido el instante en que, de acuerdo con la antigua costumbre, el rey recibía las rituales abluciones de agua, antes de dejar su reino para siempre. Mahajanaka, que en su renuncia fue visto como un precedente del Buda, se muestra aquí sentado en una postura similar a la de éste. Toda la escena, que se desarrolla en su palacio, nos muestra un agudo sentido observador del interior arquitectónico de la época, así como de otros detalles, como el trono del ciervo, los servidores y las mujeres que rodean al rey.
No se consintió que la obra conseguida en Ajanta quedara relegada al olvido. Por toda el Asia, hasta llegar a la China y a Japón, los budistas tuvieron en Ajanta su ideal, y modificaron, elaboraron e interpretaron el arte de Ajanta a la luz de su propia experiencia. En la India, pinturas algo posteriores similares a las de Ajanta se hicieron en Bagh y en Ellora, y perduran algunos fragmentos de ellas. En el sur del país continuaron ejecutándose pinturas murales, y en fecha ya tan tardía como el año 1540 encontramos una impresionante serie de pinturas en el templo de Lepakshi, en la región de Vijayanagar, último de los grandes reinos hindúes, que representa de modo notable la famosa caza del jabalí.

El arte hindú desde el siglo V, al siglo XVII.—Durante el reinado de los Guptas en el siglo V, el arte budista alcanzó su cima, tanto en la escultura como en la pintura. Ésta fue también la gran época del arte hindú, cuyo ejemplo es la evolución experimentada por la estructura del templo. En el templo hindú la arquitectura y la escultura están relacionadas por un principio común, pero por ser más conveniente, las trataremos por separado. El mismo espíritu *Bhakti* que llevó al desarrollo de la imagen del Buda produjo cambios en el hinduismo. Durante el período de los sacrificios védicos, los templos resultaban innecesarios. Su auge se produjo tras el establecimiento de dos importantes grupos dentro del hinduismo, el de los adoradores de Siva y el de los de Visnú, que construyeron templos en honor de sus propios dioses supremos particulares. Cuando los hindúes buscaron la forma arquitectónica apropiada, no tuvieron que ir muy lejos para ello, puesto que ya contaban con importantes ejemplos. Los arquitectos habían llegado a un nivel muy alto en el arte de la construcción durante el período Gupta y, naturalmente, aplicaron su experiencia en la construcción de edificios budistas a los nuevos requisitos del arte hindú. Por ello podemos observar en los templos hindúes primitivos unas huellas muy claras de la forma adoptada por la *chaitya.* Desde el comienzo mismo, los requerimientos de los dos credos religiosos fueron completamente distintos, y esto lo podemos apreciar en la disposición interna de los templos primitivos. El edificio sagrado budista, la *chaitya,* fue diseñado para alojar a una multitud de fieles. El templo hindú fue, por encima de todo, la casa en donde residía el dios particular. Al principio, éste no necesitaba más que de una celda para su imagen sagrada. La forma fundamental se vio también profundamente afectada desde un comienzo por un simbolismo cosmológico, cuyo aspecto más importante estaba implícito en el vocablo utilizado para referirse a la celda, la *garbha griha* (casa matriz).
La religión también requería que el templo estuviese adecuadamente orientado hacia los cuatro puntos cardinales y que mirara hacia el oriente, principio al que por regla general se atenía, excepto cuando las condiciones peculiares de índole geográfica del lugar exigían que se hicieran las modificaciones pertinentes.
De modo contrario a lo que ocurría con la arquitectura budista, la forma ideal del templo era el cuadrado, símbolo de la eternidad, que se halla fuera del tiempo. Esto quedó expresado mediante el simbolismo cosmológico del *mandala,* e incluso un templo tan primitivo como el de Deogarh (siglo V) estuvo inspirado en el plano de un elaborado *mandala,* trazado según rígidos principios geométricos. Pero el plano sobre un estricto cuadriculado no fue privativo de la arquitectura sagrada: sirvió para los planos de edificios seculares, y como ya hemos podido comprobar, el trazado de ciudades. La geometría sagrada tuvo mucho que ver con consideraciones de carácter astronómico. El templo indio más antiguo es el que se encuentra situado en Sanchi (Templo número 17), consistente en una estancia cuadrada.



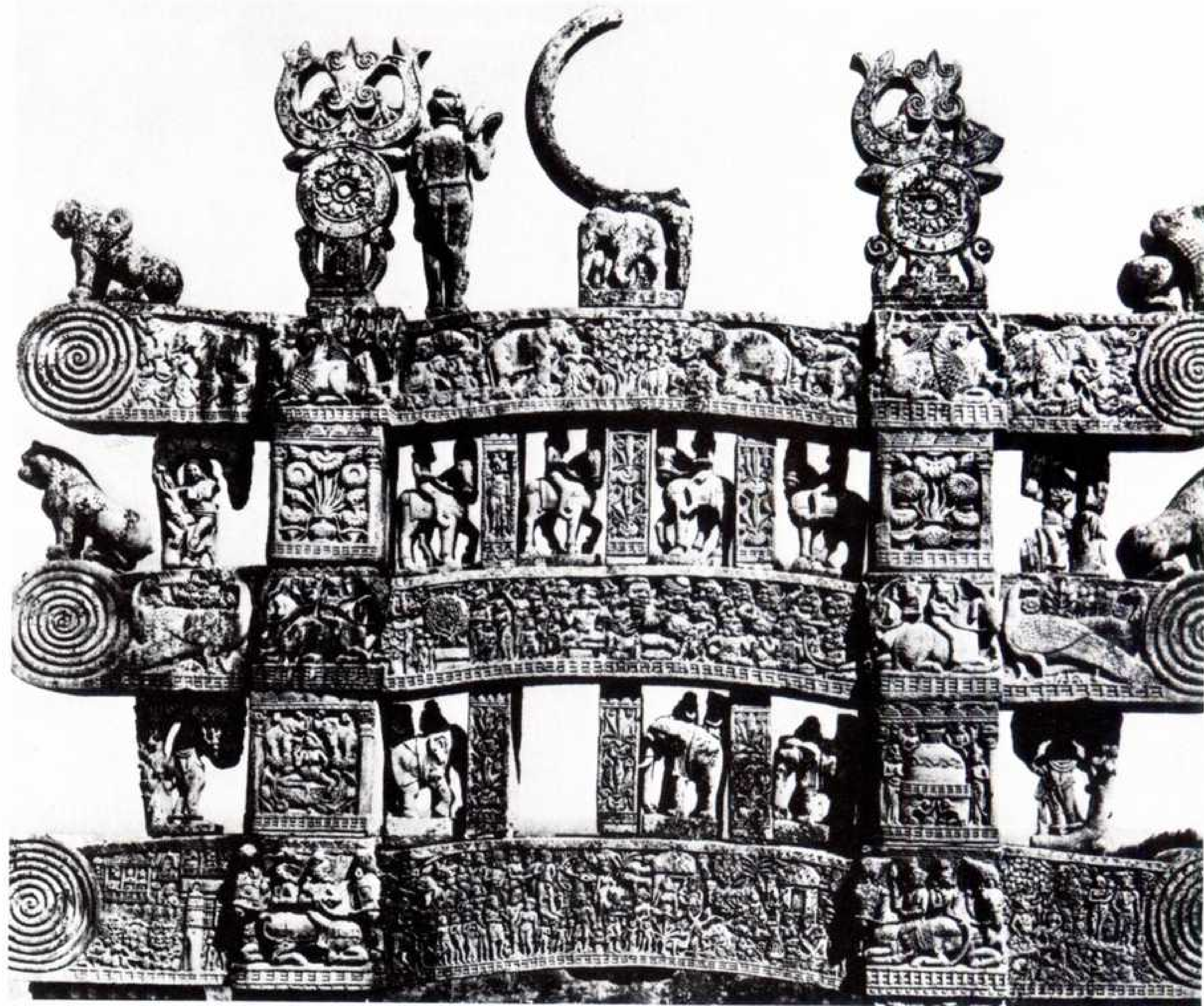
El templo de Durga en Aihole; c. 500.

El templo de la Orilla de Mamallapuram; c. 700.



LAS ESCULTURAS DE LAS STUPAS DE SANCHI

Las esculturas en relieve de las grandes *stupas* de Sanchi representan el primer período importante en la historia del arte narrativo pictográfico indio. Las exigencias didácticas del budismo, la primera fe misionera importante del mundo, dieron lugar a estos dramáticos relieves. Se intentaba que los fieles familiarizados ya con las historias de la vida y la predicación del Buda, las «leyeran» cuando visitaban la *stupa* para rendir homenaje al gran maestro. Aun cuando las primeras *stupas* de Bharhut y de Bodh Gaya representaban escenas del budismo, fue en la gran *stupa* de Sanchi donde, en el siglo I a. de C. y en el I d. de C., se emprendió un proyecto en escala sin precedentes y basado en donaciones hechas por la misma comunidad, tal como lo testimonian las inscripciones de la *stupa*. Ésta permaneció libre de todo adorno hasta el final, pero una serie de



Escultura narrativa sobre la puerta de entrada norte de Sanchi.

Detalle del arquitrabe inferior de la puerta norte de Sanchi.

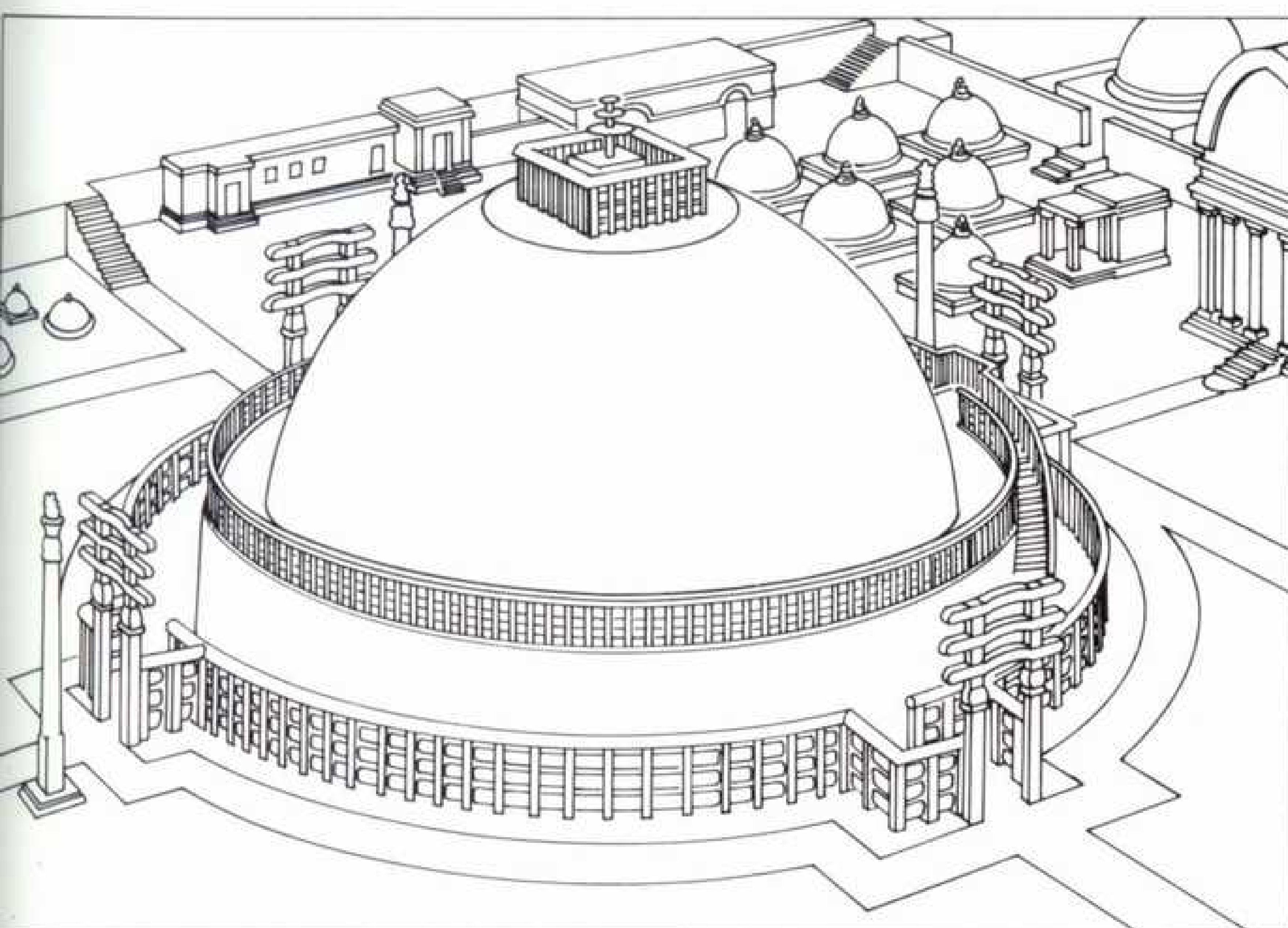
decoraciones ornamentales compuestas por bellas mujeres, animales, flores, follaje y motivos geométricos, así como esculturas narrativas en relieve que glorifican la obra espiritual y la vida del Buda, cubren los curvos arquitrabes y las pilastras de las puertas de entrada. Se llegaron a representar unos 60 temas, repetidos de acuerdo con su importancia.

Su disposición en las cuatro puertas de acceso orientadas hacia los cuatro puntos cardinales sugiere que las narraciones más «significativas» se hacían visibles a los fieles cuando se iban aproximando a las puertas de entrada. Contrastando con los primitivos relieves planos, los escultores de Sanchi utilizaron conclusiones «pictóricas» mostrando la profundidad de la escena mediante el artificio de reducir el tamaño de las figuras alejadas.

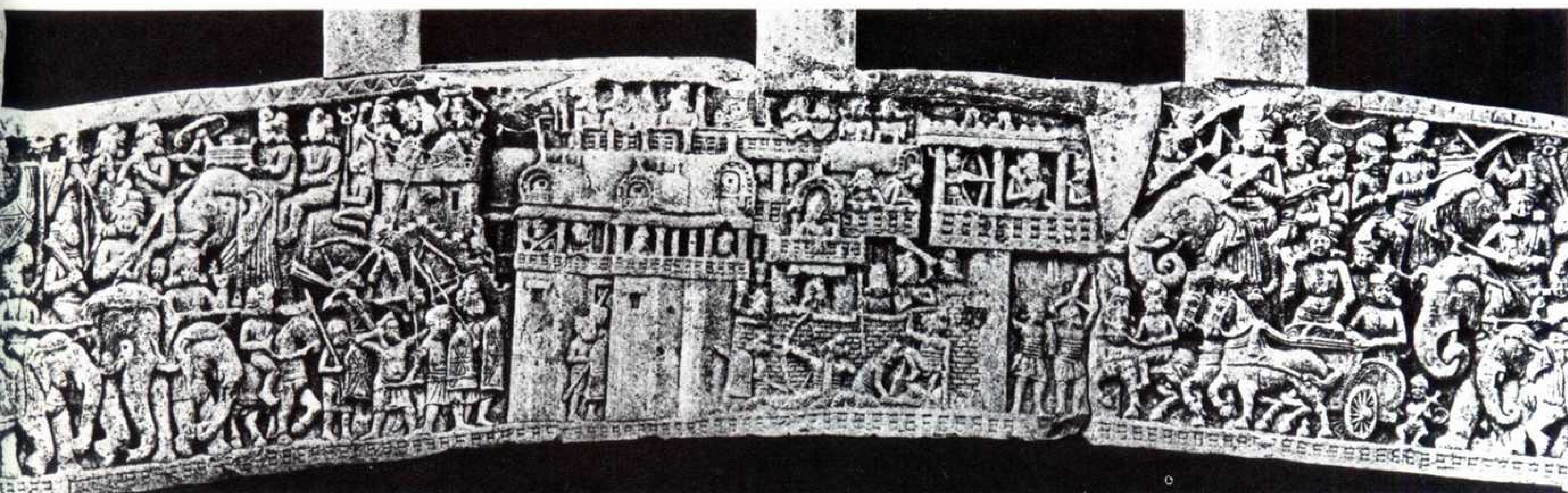
Los escultores adoptaron dos convenciones narrativas: la primera es un estilo narrativo de flujo continuo, tal como se observa en la *Vessantar Jataka* (la puerta septentrional, arquitrabe inferior, por delante y por detrás): una narración que trata de la doctrina budista de la *dana* (caridad), historia tan familiar, que los fieles no tenían dificultad para seguir su curso a lo largo de todo el arquitrabe, desde el frente hasta el respaldo. La segunda convención se observa en la *Batalla por las reliquias del Buda* (puerta meridional, por detrás del arquitrabe del medio), que representa una de las escenas más dramáticas de Sanchi.

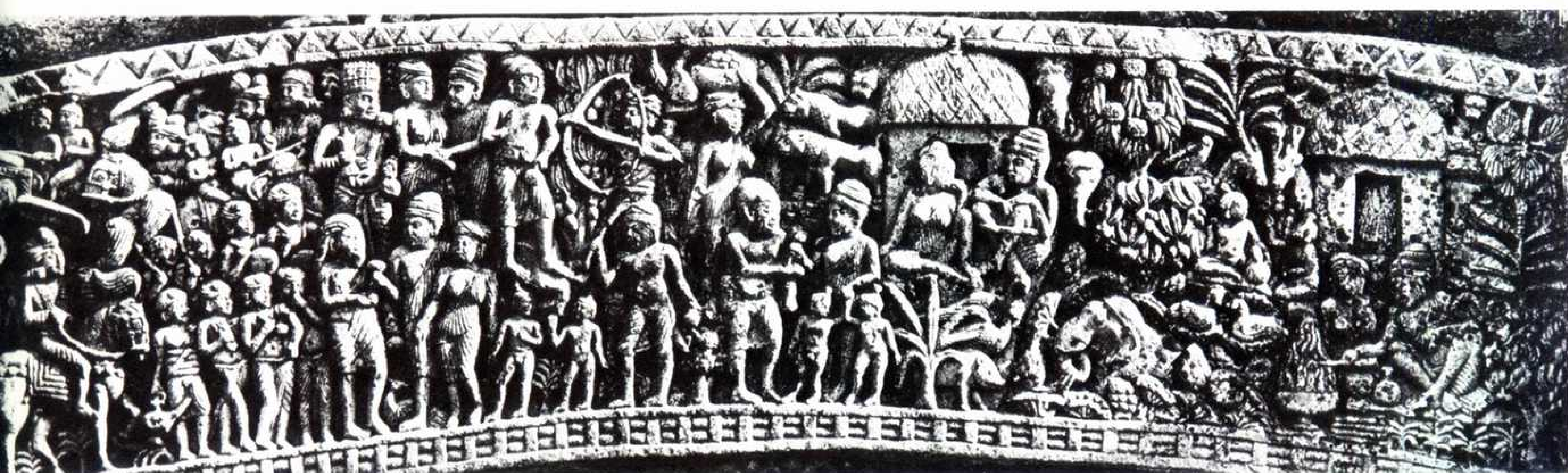
El friso central muestra el gran tumulto de la batalla con la ciudad como fondo, mientras que cerca de él se encuentra la escena de los reyes victoriosos marchándose con unos relicarios. En otras palabras, las escenas que representan dos aspectos sucesivos en el tiempo histórico, se presentan aquí de forma simultánea o sincrónica.

La característica más llamativa es el tratamiento que los artistas dan a la multitud, subordinando las características individuales para poder captar mejor la gran confusión y el tumulto, el ritmo general y el movimiento de la multitud.



La gran *stupa* de Sanchi, mostrando la posición de las puertas de acceso.
Debajo: Diferentes escenas adyacentes en el arquitrabe del medio, al respaldo de la puerta meridional de Sanchi.
Fondo: La sección central del arquitrabe más bajo, al respaldo de la puerta septentrional de Sanchi.





con techo plano, que tiene un pórtico cubierto sostenido por varias columnas en el frente. La forma de las columnas era la tradicional cuadrada con algunas variantes octogonales. En la India, el cuadrado era la forma favorita para las columnas; las redondas son muy raras. De los diversos templos del período Gupta, principalmente los de Bhitargaon, Bhumara y Deogarh, este último es, con mucho, el más impresionante. Construido en mampostería y con una torre cuadrada, hoy en ruinas, la característica más notable del templo de Deogarh es la típica puerta de entrada de estilo Gupta, enmarcada con hermosas pilastras decoradas y los tres relieves esculturales a tres lados del mismo, tallados en unos nichos retraídos y flanqueados, como la puerta de entrada, por elegantes pilastras. Todo el templo estaba diseñado para que se alzara sobre un elevado plinto, con objeto de poderlo separar, por así decirlo, del mundo terrenal, concepto peculiar hindú. Otra característica que apartaba a este templo primitivo de las *chaityas* budistas era el no dar gran realce a su fachada; mientras que la entrada principal estaba orientada hacia el oriente, los otros tres lados tenían una misma importancia arquitectónica y escultural.

El templo Gupta de Deogarh fue un magnífico ejemplo, pero aislado. Para poder conocer mejor la evolución experimentada por los dos tipos principales de templos hindúes, que más tarde serían clasificados como pertenecientes al norte y al sur del país, debemos volver la mirada hacia el conjunto de templos de las antiguas capitales chalukyanas de Aihole, Badami y Pattadakal, en Dervara. Son de gran importancia histórica. Los dos de Aihole, que pertenecen al siglo V, reflejan el período experimental, cuando los arquitectos estaban buscando aún inspiración propia. El templo de Lad Khan, edificio de planta rectangular con macizos capiteles y techo plano cubierto de losas de piedra, se deriva de los antiguos salones de asamblea de los pueblos. El templo de Durga, por otro lado, buscó su inspiración en las *chaityas* budistas, y tiene la poco usual característica de un corredor que rodea el templo. Su *garbha griha* concluye, como una *chaitya,* en un semicírculo. Tal como acontece en Deogarh, una torre señala el lugar del santuario.

La nave que le precede fue añadida al diseño para acomodar a los fieles.

La capital chalukiana se trasladó a Badami, y por último a Pattadakal, donde se encuentran dos de los mejores templos de esta época.

El templo de Papanatha (Siva), del año 680, se destaca por su torre suavemente curvada, típica del norte del país, distinta de las hiladas planas y escalonadas de los templos meridionales de la India. En el templo de Papanatha, la forma básica septentrional se encuentra algo modificada por hiladas con motivos ornamentales de *chaityas* y discos estriados de *amalakas* (fruta india). Otro elemento poco usual es su longitud en comparación con su altura y su anchura, lograda gracias a la unión de dos naves, lo que le da un elegante aspecto. Junto con otros templos del período Gupta, posee una puerta principal enmarcada por minuciosas tallas, mientras que uno de los aspectos importantes es la decoración de los lados: unos nichos cuidadosamente tallados y espaciados formados por pilastras y rematados por frontones. Su decoración consiste en unos diseños geométricos, foliares y de animales míticos. El templo de Virupaksha, consagrado al dios Siva, y construido en el año 740, está más elaborado. Posee una torre uniforme en hiladas rectas, propia del sur de la India. El diseño es más avanzado, y las esculturas, que ahora tienen ya un papel más importante en los nichos, aparecen a intervalos regulares, anticipando de esta forma la disposición común de los templos meridionales de períodos posteriores. En los dos templos el motivo propio de la ventana de la *chaitya* budista, en arco de herradura, es un elemento decorativo frecuente.

Para la época en que se construyó el Virupaksha, los pallavas (625-800), impresionados por los logros obtenidos por los chalukis, emprendieron la tarea de embellecer su reino meridional con magníficos templos. En el litoral oriental del Océano Índico, en Mamallapuram, se encuentran los primeros intentos llevados a cabo por los diseñadores para descubrir la forma arquitectónica adecuada: los cinco *rathas* construidos con piedra maciza en cinco estilos diferentes, entre ellos algunas variaciones de la *chaitya.* El de más éxito de todos éstos fue el *ratha* de Dharmaraja, torre piramidal compuesta por terrazas de tamaño decreciente, similar en forma y diseño a la de Virupaksha. Las ventajas de esta forma radicaban en su configuración cuadrada, orientada hacia los cuatro puntos cardinales, y en la incorporación de cualquier número de partes iguales, que se podrían cambiar de acuerdo con el tamaño de la torre. Los motivos ornamentales, así como la cúpula sólida de forma poligonal que remata el edificio, se derivan de la *chaitya.* Cuando c. 700 se construyó el gran Templo de la Orilla de Mamallapuram, los arquitectos estaban ya capacitados para poder aplicar con provecho su experiencia con el *ratha* de Dharmaraja. Y todavía los diseñadores no estaban totalmente atados por la tradición. Las múltiples características poco usuales del Templo de la Orilla se conforman a las necesidades peculiares del lugar. El santuario principal, coronado por una *shikhara* piramidal en terrazas, mira hacia el mar en el oriente, de tal suerte que la imagen de la *linga* puede ser divisada desde las embarcaciones que pasan, mientras que un santuario más pequeño, como una *shikhara* menos majestuosa, fue un añadido posterior; a éste se podía llegar desde la ciudad, en el oeste. La *shikhara* principal tenía también una apariencia muy esbelta, lograda estirando verticalmente las hiladas, con sus motivos propios de *chaitya.* Debido a que el templo tenía la misión de servir como punto de mira para los marinos, su altura era cosa de gran importancia. Incluso hoy en día la *shikhara* del Templo de la Orilla domina todo el litoral. Una buena parte del templo se ha derruido, pero la fuerte muralla que lo circunda, coronada por unos toros sedentes, existe aún, así como unas pilastras con leones en posición de saltar, una característica meridional que tuvo una de sus primeras expresiones en este mismo lugar.

El otro gran templo pallava, el Kailasanatha, consagrado a Siva, de Kanchipuram, fue, sencillamente, una réplica del Virupaksha a escala mayor.

Una evolución exclusiva del estilo meridional se produjo cuando se construyó el templo de Kailasanatha en Ellora, para los Rashtrakutas (725-783). Fabricado en un sólido bloque de piedra (de 76 metros de largo por 46 metros de ancho y 30 de profundidad), aislado de su entorno, es uno de los logros más imaginativos de la historia de la arquitectura y el ejemplo supremo de los templos construidos en roca de la India. En vez de seguir la práctica tradicional de excavar un túnel en la cara de la roca, los diseñadores decidieron tallar un complejo templo exento de dos pisos, mediante el procedimiento de trabajarlo de arriba abajo. La enorme gama de detalles, tales como los niveles únicos y múltiples, los puentes, las naves, las columnas ricamente adornadas, así como la gran variedad de bellas esculturas, requería una planificación sumamente rigurosa, puesto que un solo error podría haber afeado el imponente efecto. Toda la impresión de grandeza queda aún más



El Templo de Lingaraja en Bhubaneshwar; c. 1000.

realzada porque el templo se alza sobre un elevado plinto de 7,6 metros.

La gran obra final del estilo meridional se construyó c. 1000 cuando la poderosa dinastía Chola erigió el elevado templo de Brihadishvara en Tanjore. Aquí, el enorme *shakara* de 58 metros deja pequeños a los demás componentes del templo. La impresión de mayor altura se logra en parte por el trazado de la *cella* que aloja a la imagen en dos elevados pisos. Los nichos, característica común del estilo meridional, se colocaron aquí armónicamente y dan cabida a algunas dominadoras esculturas de Siva.

La evolución de los templos meridionales de la India tomó un nuevo camino después de la construcción de Tanjore. A partir de esta fecha, el santuario principal y la *shikhara* dejaron de interesar a los constructores, mientras que, por el contrario, se empleó gran ingenio e imaginación en las puertas de acceso al templo, que alcanzaron grandes proporciones. El propósito de dar mayor altura a las puertas de entrada a la torre *(gopuras)* era ofrecer protección simbólica al sagrado recinto del templo. Los templos del siglo XVII de Madura y Srirangam recuerdan cada vez más ciudades fortificadas, con sus murallas concéntricas y sus torreones de entrada; en realidad, estaban fortificadas contra diversos invasores. Hay otros dos elementos arquitectónicos que merecen mención aparte: los depósitos para el agua y las hermosas naves de reunión, que a veces se yerguen sobre mil hileras de pilastras.

En el norte del país, la característica más destacable, la *shikhara,* siguió el trazado visto por vez primera en el templo de Papanatha en Pattadakal, y este estilo alcanzó su

culminación en dos regiones, Orissa y Khajuraho, alrededor del primer milenio de nuestra era. Hay otra importante distinción más que hacer entre el estilo del norte y el del sur de la India. Aun cuando exornadas por una serie de nichos simétricamente alineados que albergan esculturas, las partes altas de los templos meridionales suelen ser por lo general de techo plano. En el norte, por el contrario, los techos están complicadamente articulados, con salientes y entrantes que se alternan, principio que se sigue en la torre que se encuentra sobre el santuario.

El estilo de Orissa puede estudiarse mejor en el ejemplo más completo que tenemos, el templo de Lingaraja en Bhubanésvara. A la disposición tradicional consistente en un santuario principal con una torre elevada, precedido por una nave de reunión, se le añadieron después dos naves más. La forma básica de la torre es una elevada aguja de 45 metros de altura que se curva ligeramente hacia adentro en lo más alto y rematada por un voluminoso disco estriado que recuerda la forma de la fruta india *amalaka.* Al observarlo mejor, podemos ver que los salientes y entrantes alternos se ven acentuados por profundas incisiones de líneas verticales que van desde la *amalaka* hasta la base. Los restantes elementos son las nervaduras horizontales, así como motivos en forma de torre *(shikhara),* de distintos tamaños, que puntúan toda la superficie de la torre principal, así como las esculturas que ocupan los huecos de los entrantes. La nave de reunión es un edificio cuadrado con techo piramidal que consiste en dos grupos de tres hileras rematadas por una *amalaka.*

Antes de abandonar Orissa, debemos mencionar el magnífico proyecto inconcluso del templo del Sol, en Konaraka, del que sólo subsisten la nave frontal, de colosal tamaño, y el Salón de la Danza. Dedicado al dios Sol, el templo tiene la planta de una hermosa carroza de doce ruedas tirada por siete troncos de caballos. Desde la coherencia de todo el diseño hasta las grandes esculturas —ruedas ricamente adornadas y parejas eróticas esculpidas en diversos tamaños—, la enorme atención prestada al detalle, por trivial que sea, resulta asombrosa. Construido en el siglo XIII, representa el último destello exuberante de un espíritu humano ya amenazado de extinción por la invasión musulmana.

En la capital de Khajuraho, Chandela (950-1050), apareció una variante del estilo norteño. Los arquitectos lograron crear aquí una impresión de gran altura de manera diferente a como lo lograron los orisanos. En primer lugar, el templo, como recinto sagrado, quedó realzado por una base muy elevada que lo aislaba del terreno llano circundante. La sensación de altura aumenta mediante un tramo estrecho y elevado de escalones que conducen hacia la entrada del templo. Los tres elementos principales, es decir, el santuario con su torre, la nave de congregación y el pórtico, se reúnen en un solo edificio, a diferencia de los templos de Orissa. Mediante un pasadizo circumambulatorio que rodea todo el templo y que está iluminado por balcones grandes y abiertos, se logra crear una sensación de amplio espacio. La torre del bello templo de Kandariya Mahedo (consagrado a Siva) tiene de manera repetida a sus cuatro lados cierto número de pequeñas proyecciones verticales, a modo de escalas graduadas diferentes. Esto, junto con los profundos entrantes que contrastan con las proyecciones, consigue un intenso juego de luces y sombras bajo el sol de la India, lo que constituye algo distinto de la superficie relativamente continua de los templos de Orissa. Otro nuevo elemento es la escultura de figuras en varias hileras paralelas sobre la base y al pie de la torre.

Entre las variaciones importantes de carácter local podemos citar los templos construidos por los reyes de Hoyshala en Belur, Halebid y Somnatpura, en el sur de la India, famosos por sus esculturas de refinados detalles que cubren la superficie de los edificios, así como por el trazado en forma de estrella. Este plano estelar se logró mediante un modelo geométrico complejo de cuadrados superpuestos en ángulo unos con respecto a otros, formando así una sucesión de salientes y entrantes relacionados de un modo tan ordenado que es posible trazar una circunferencia en torno de ellos. El aspecto de las torres de estos templos se aproxima más al tipo septentrional.

Como ilustración, podemos citar el bellísimo templo de Keshava (consagrado a Visnú) en Somnatpura (año 1268), cuyo plano se basa en un grupo de tres torres de sección estelar. También podemos observar una gran profusión de delicadas tallas en la superficie de los templos jainitas de mármol del Rajashtán, en el norte (1032-1232): los templos de Vimala Shah y Tejahpala, en el monte Abu. Construidos para ricos mercaderes, estos templos de mármol blanco son notables por la forma «frágil, delicada, translúcida, como de concha» en que se trabajó el quebradizo mármol. Esta labor exigía un cuidado tan meticuloso, que un cincelado normal habría resultado desastroso. Por lo tanto, las tallas se hicieron raspando el mármol, y «a los marmolistas se les pagó de acuerdo con la cantidad de polvo de mármol que quitaban» (Zimmer, H.: *The Art of Indian Asia*). Por último, otro estilo provincial, el de los templos de terracota de Bengala (1000-1600), ha sido merecedor de un detallado estudio llevado a cabo hace poco: *véase* Mc Cutchion, D. J.: *Late Medieval Temples of Bengal,* Calcuta (1972).

Así como en el budismo el acento puesto sobre una devoción absoluta rendida a un dios personal y salvador contribuyó en parte a la creación de la imagen ideal del Buda y del Bodhisatva, de la misma forma en el hinduismo, tras el nacimiento de los movimientos *Bhakti* y la elevación de Visnú y Siva a la condición de dioses supremos que reemplazaron a todos los demás, llegó la creación de imágenes permanentes de ambos dioses. Aun cuando hubiera ya desde tiempos antiguos referencias literarias sobre las imágenes de los dioses, entre ellas la descripción hecha por un forastero de un dios andrógino de múltiples miembros (testimonio de Bardesanes recogido por Porfirio en el siglo III), las primeras imágenes que subsisten de Visnú y Siva pertenecen en realidad al período Gupta, paralelamente al instante en que los templos fueron erigidos.

Una primitiva imagen de Visnú del período Gupta se parece muchísimo a un Bodhisatva, porque los artistas utilizaron su experiencia budista para el nuevo arte religioso.

En la religión hinduista hay dos clases distintas de imágenes: las que se veneran en el culto doméstico y las de los templos. A nosotros nos interesa el arte de las últimas mencionadas. En el templo, el santuario principal, sobre el que se alza la torre, carece de ventanas, está vacío y es deliberadamente austero, ya que se trata de un lugar en el que habita el misterio inescrutable, la obscuridad y lo luminoso. De un modo similar, la imagen principal allí colocada no tiene como fin principal un orden estético que cumplir. En realidad, en los grandes templos las imágenes son con toda intención abstractas, arcaicas, primitivas y, con frecuencia, grotescas, de tal suerte que los adoradores puedan reaccionar ante ellas en niveles múltiples de significado simbólico. Pero existe una gran variedad de esculturas, incluidas las imágenes de los dioses colocadas en la superficie exterior de los templos, generalmente relacionadas con los ciclos mitológicos asociados con la divinidad particular que habita en el templo. Toda la gama de esculturas colocadas a los costados de los templos: desde las grandes imágenes de los dioses y los principales ciclos narrativos que representan los *Puranas* (la

mitología sagrada hindú), hasta las numerosas y detalladas decoraciones geométricas, foliares y de animales míticos, está estrictamente ordenada dentro de una determinada jerarquía de niveles de significado.

Sin embargo, algunos de los modos más importantes de tratar la mitología hindú los podemos encontrar en los frisos de esculturas narrativas de los muros exteriores de los templos, en un amplio espectro de relieves que van, en profundidad, desde los más bajos hasta los más altos. En realidad, la evolución experimentada por la escultura narrativa desde los tiempos de Sanchi hasta el último período hindú demuestra la importancia que reviste la profundidad de los relieves como escenario de los dramáticos acontecimientos narrados. A medida que los artistas aprendieron a representar las narraciones de modo más convincente, pasaron de los primitivos relieves superficiales de Sanchi y Baruta a unos fondos mucho más ahondados. En los ejemplos más logrados, toda la escena se suele presentar dentro de un profundo nicho cuadrado en el que algunas figuras están talladas en altorrelieve, mientras que otras apenas surgen de la roca. Estas diferencias en la profundidad se combinan para crear un dramático efecto de luces y sombras y lleva a una mayor expresividad bajo la intensa luz natural de la India.

El repertorio de las esculturas de los templos indios es amplio; sólo podemos entrar a considerar los más destacados. Desde un comienzo, algunos mitos *puránicos,* tanto si estaban relacionados con las hazañas de Visnú como si se referían a Siva, encontraron el favor de los artistas debido a sus posibilidades escultóricas. Ambos dioses eran responsables de la creación, la conservación y la destrucción del universo, aunque Visnú poseía más atributos solares y era, por lo general, afirmador de la vida. Siva —dios más complicado, que incorporaba elementos contrarios, como ascetismo y sexualidad— era más ctónico (referente al otro mundo) por naturaleza. Los mitos de ambos narraban sus bondadosos actos de creación, tras disoluciones periódicas de eones de duración, o sus fieras actitudes en lucha contra las fuerzas de las tinieblas: los demonios *(asuras).* Pero mientras estos dioses destruyen a los malvados demonios, también ofrecen a sus víctimas la posibilidad de redimirse, indicando de esta forma que estos actos destructores del dios son parte de su *representación* cósmica. Los escultores, al encararse con el problema de abordar estas escenas, solían presentarlas como escenificaciones de un teatro divino.

En una de las primeras grandes piezas escultóricas del templo de Visnú en Deogarh, vemos el sueño de Visnú desde el momento mismo de la disolución del mundo hasta su reconstrucción posterior. El dios está atendido por su esposa Lakshmi, mientras él duerme en el Tiempo, encarnado por la serpiente *(shesa).* El creador de todo, Brahma, descansa sobre una flor de loto que brota de su ombligo. Mientras otros dioses presencian la escena, sus armas, personificadas, combaten contra dos demonios. Visnú suele estar también relacionado con la noción de encarnación *(avatara)* y asume forma mortal para restituir la virtud. Una de las imágenes más poderosas en cuanto a su aspecto monumental es la que podemos ver en Udaigiri (c. 500); Visnú, bajo la forma de un jabalí cósmico, rescata a la diosa de la tierra del fondo de las aguas, mientras una multitud de sabios *(rishis)* cantan su alabanza.

De una de las cuevas de Ellora (c. 600) nos llega una representación muy inspirada de la encarnación de Visnú como hombre-león, en la que el dios destruye al demonio surgiendo desde el interior de una pilastra. El artista ha elegido el momento de la lucha entablada entre el demonio y el dios, motivo tratado con mucha expresión y movimiento. En Ellora el sentido del movimiento y el dinamismo son una evolución importante si se comparan con la escultura más estática de Deogarh. Otras representaciones de Visnú incluyen la encarnación en Krishna, que lleva una flauta, escena que se ve con bastante frecuencia en el sur de la India, así como su imagen frontal, con una complicada corona, y que sostiene cuatro atributos suyos (la caracola, el disco, la maza y la flor de loto) en sus cuatro manos.


Los tres rostros de Siva en el templo de Elefanta; c. siglo VIII.

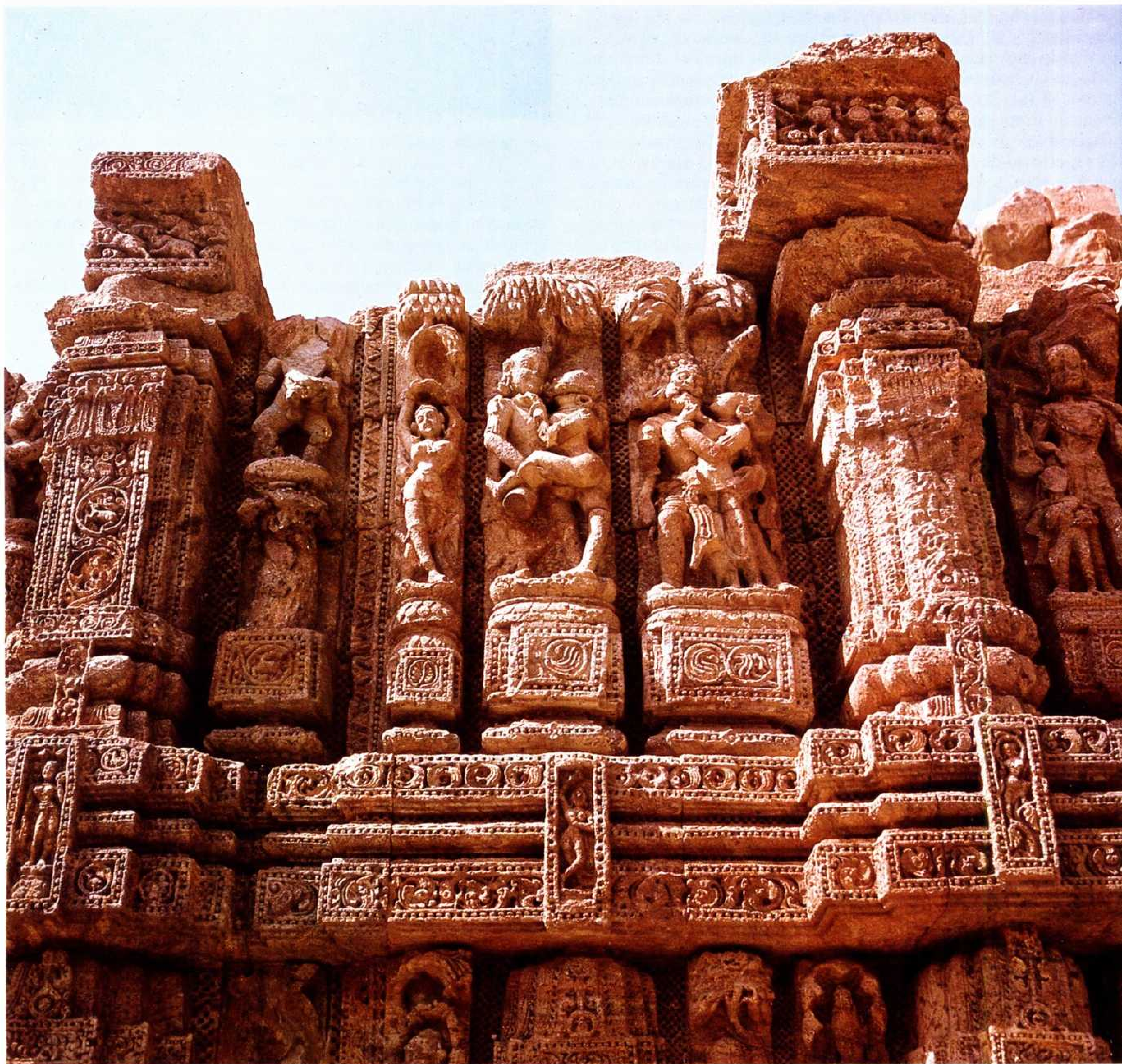
Como a Visnú, también a Siva se le representa en su aspecto benevolente y en el fiero; y en su caso los aspectos ctónicos son particularmente importantes. A diferencia de Visnú, que lleva una corona, a Siva se le representa con el cabello enmarañado propio de los ascetas. Su arma favorita de destrucción es el tridente. Entre los siglos VI y VIII, los escultores de la región que se extiende entre Ellora y Elefanta crearon algunos de los grupos más notables que representan historias de Siva, íntimamente relacionadas por su estilo y unidas por una iconografía común. Entre éstas, la escultura de Siva destruyendo las tres ciudades del demonio Tripura del templo de Kailasa en Ellora está llena de movimiento y de energía. La destrucción del demonio Andhaka en el templo de Elefanta es famosa por su poder de expresión y muestra el instante en que Siva traspasa al demonio con el tridente que esgrime con una mano, mientras que con la otra sostiene una copa para recoger en ella la sangre que mana del cuerpo de la víctima. En estos lugares hay también cierto número de bellísimas esculturas de Siva danzante, cuyos actos creativos y destructivos se presentan siempre bajo la especie de una danza. En Ellora, el escultor que representó a Siva ejecutando la mesurada danza llamada *katisama* en el repertorio clásico indio, lo muestra bailando ante su familia y los demás dioses, como si se encontrara en un teatro.

En otra escultura, Siva ejecuta una danza más suelta, llena de gracia y ritmo. En ambas esculturas, los artistas han representado a Siva como a un hombre bello, teniendo especial cuidado en el tratamiento de la cabellera y los ornamentos personales. En Elefanta está también la escultura de los tres grandes rostros de Siva, el horripilante, el femenino y el apacible. Este busto, situado de forma que surja a media luz entre las sombras, debido a que está en un nicho tallado que lo enmarca, quizá sea el logro supremo de este período.

Otras figuras de Siva danzante son las famosas de bronce de Chola Nataraja (el rey de la danza), muchos ejemplos de los cuales están fuera de la India en los museos europeos (por ejemplo, en el Musée Guimet, París). El divino danzante, con sus dedos de las manos y de los pies finos, alargados y elegantes, se nos muestra bailando sobre el pequeño demonio Ignorancia, mientras se ve rodeado por la conflagración que destruye el cosmos. Siva está representado también bajo especie andrógina. En el caso del hermafrodita clásico, los atributos masculinos y femeninos están mezclados en la figura, mientras los escultores indios quisieron subrayar mejor los dos principios opuestos y antagónicos dividiendo la figura por partes iguales en varón y hembra.

Entre las representaciones de las diosas, el mito de la destrucción del demonio búfalo por Devi, la esposa de Siva, es el más popular. La leyenda cuenta que cuando la perversidad se hizo intolerable, el dios de la tierra ofreció parte de su poder para crear la diosa milagrosa que sería más grande que todos ellos, y así es como Durga (o Devi) fue concebida. Entre las escenas más famosas que representan cómo destruyó ella al demonio-búfalo, la que se encuentra en Ellora y algunas otras de Mamallapuram son las más conmovedoras. En Ellora podemos ver a Durga luchando con aquel demonio terriblemente poderoso, valiéndose de todas las armas que los dioses le ofrecen y que ella sostiene

Una de las obras maestras del arte erótico de la India: las figuras esculpidas en el Templo del Sol de Konarak; siglo XIII.



en sus diez manos. La escena está típicamente plana de movimiento y acción, y es una de las favoritas de los escultores de esta zona.
Pero el problema principal con el que los artistas tuvieron que encararse fue cómo mostrar la grande y sangrienta batalla en que se vio envuelta Devi para matar a Mahishasura y, a pesar de ello, presentarla, según lo ha hecho la literatura, como una mujer joven de gran belleza y gentileza. En Mamallapuram, este problema quedó resuelto de forma muy interesante, mediante la elección del momento propicio: a la diosa se la representa como a una hermosa joven erguida con gravedad y recato, y la única traza de la gran batalla se encuentra en la cabeza decapitada del búfalo que está a sus pies.
Además de las divinidades visnuitas y sivaítas, hay un dios que data del período veda, que continuó inspirando la devoción de los fieles. Se trata de Surya, el dios Sol, a quien se dedicaron numerosos templos desde el siglo V al XI, entre ellos el gran templo de Konarak, y a quien podemos reconocer por sus botas altas y sus siete caballos, tal como se aprecia en la bella imagen procedente de Konarak. Podemos asombrarnos ante los grandes logros de magnífico poder y belleza de los relieves más importantes del ciclo de narraciones divinas, pero no podremos pasar por alto temas más íntimos, particularmente las mujeres, asunto muy querido de los escultores desde los días de Sanchi. Las figuras masculinas, aparte las de los Centinelas de la Puerta, eran por lo general vehículos de simbolismo religioso y aunque muchas de ellas son muy hermosas, no podemos apartar la belleza de estas figuras divinas de sus atributos simbólicos. En otras palabras, incluso en su misma belleza son más que humanos y distantes de nosotros. Las mujeres, por el contrario, son intensa y directamente humanas, y se las representaba como a personas deseables. En Sanchi encontramos los tres espíritus núbiles. En Ellora hay diversas imágenes femeninas memorables. Algunas de las mejores, sin embargo, proceden de c. siglo X, y están llenas de gracia y sentimiento. Los escultores eran particularmente dados a destacar la suavidad y desnudez de la carne contrastándola con rica pedrería y exquisitas vestiduras, como en el caso de la llamativa *Señora del Árbol* (Museo Arqueológico Central de Gwalior), perfecta traducción de la poesía de Kalidasa en piedra.
Aparte de esta exaltación universal de la belleza física de las mujeres, el amor sexual ha desempeñado un papel primordial en la literatura y en el arte de la antigua India, y no hubo titubeo alguno a la hora de representar la belleza del amor sexual ni el de las parejas amorosas. Ciertamente, la literatura india está llena de alabanza por el poder afirmativo de la vida que posee el amor carnal, y uno de los grandes estudios objetivos del sexo fue el que hizo el indio Vatsayana, el famoso autor del *Kama Sutra* en el siglo V. Esta actitud en el mundo secular se refleja en el mundo sacro. El amor tiene un importante papel en él, aun cuando existe una relación dialéctica entre ascetismo y sexualidad. Si recordamos esto, resulta fácil comprender por qué no hubo duda alguna en representar escenas eróticas en los muros de los templos indios. La relación entre la religión y lo erótico en la India se remonta al período Kushano del siglo II. Entre las obras maestras del arte erótico indio, podemos mencionar por lo menos dos escenas que representan a varias parejas besándose, la primera en el templo de Kailasa, en Ellora, notable por su tierna elegancia, y la segunda en el templo del Sol de Konarak, igualmente conmovedora en su sutil presentación de un tema muy tratado en la India.

El arte indo-islámico bajo el Sultanato de Delhi (1210-1526).
La llegada del Islam señala el final del viejo régimen en la India, por lo menos en el norte del país. A partir de ese momento, el orden jerárquico de la sociedad india se vería profundamente afectado por las ideas de igualdad y hermandad predicadas por el Islam, así como por su marcada vitalidad. El Islam a su vez se vería afectado por el sistema de castas indio. En el año 712, sólo un siglo después de la muerte de Mahoma, los árabes invadieron el Valle del Indo. Ya para estas fechas, en Occidente habían emprendido la conquista de España. A diferencia de Europa, donde el saber árabe contribuyó considerablemente a la civilización y a la cultura medievales, en la India esta incursión no dejó gran huella, excepto quizá la vívida relación que de los brahmanes y de su cultura hizo el gran enciclopedista Al-Biruni. Los árabes, sin embargo, llevaron a Occidente el sistema hindú de numeración, que luego vino a ser conocido como sistema numérico árabe. Los aventureros musulmanes, como Mahmud de Ghazni, que seguían a los árabes, estaban interesados, sobre todo, por el oro y las piedras preciosas que llenaban los templos como el de Somnath en la India occidental. Fue la victoria decisiva obtenida sobre una coalición de potencias hindúes en el año 1192 lo que condujo a la fundación del primer Sultanato Turco dieciocho años más tarde.
Teóricamente, la totalidad de los habitantes tenían que convertirse, o si se resistían, deberían ser pasados a cuchillo, y es posible que durante los primeros tiempos muchos de ellos se convirtieran al Islam. Pero debido al enorme número de personas conquistadas, se encontró que resultaba más fácil y conveniente imponerles tributos, solución adoptada en otras partes del mundo musulmán. De acuerdo con esta idea, la condición de *Ah l-iqitab* (pueblo con libro sagrado), concedida a judíos y cristianos en el Oriente Medio, se hizo también extensiva a los hindúes.
El Sultanato de Delhi duró desde el año 1210 hasta el 1526, cuando el sultán fue arrojado del poder por los mogoles. Durante este período, la arquitectura constituyó con certeza la forma de expresión artística más importante. Los sultanes fueron prolíficos constructores, tanto en Delhi como en las provincias, en donde se erigieron nuevos sultanatos. La arquitectura india experimentó una profunda transformación, debido a que los requerimientos del conquistador eran totalmente diferentes a los de los habitantes nativos. En realidad, si algún viajero de esa época hubiera recorrido el norte y el sur (que se mantuvo hindú en esencia hasta el siglo XX) se habría sentido muy sorprendido por las grandes diferencias entre la construcción de las dos áreas. Por ejemplo, notaría que, aunque en las paredes de las mezquitas las únicas formas permitidas de decoración eran diseños geométricos y abstractos, estos detalles estaban rigurosamente sujetos al diseño en su totalidad, sencillo y elegante, de las edificaciones.
En los templos hindúes, el diseño fundamental estaba regido por unos principios matemáticos exactos. Al mismo tiempo, esta precisión estaban combinada con superficies profusamente decoradas, en su mayor parte con representaciones de la figura humana. Aun cuando muchos templos eran muy altos, el acento iba hacia la línea horizontal, en sucesivas hiladas de piedras. En las mezquitas, el uso general de los arcos que abarcaban una amplia área era la norma.
El diseño de la mezquita estuvo dictado por la necesidad de contar con un lugar de oración para grandes congregaciones. En su forma más sencilla, se trata de un cuadrilátero abierto, rodeado en los cuatro costados por unos claustros con pilares, con el lado oeste o *quibla* orientado siempre hacia La Meca y en el que se encuentra el *mihrab* o entrante en el muro, casi siempre rematado por una cúpula. Otro elemento


El minarete de la mezquita de Qutb, Delhi, iniciado en 1199. Las dos secciones superiores fueron reconstruidas en fecha posterior.

arquitectónico fundamental es el minarete, desde el que el *muezzin,* o pregonero musulmán, llama a los fieles a la oración. El plano general y el diseño de las mezquitas de la India fue en gran parte determinado por famosos modelos ya existentes, como por ejemplo el de la gran mezquita de Mutawakkil en Sammarra (Iraq), y es posible que también lo estuviera por el posterior ejemplo de las medresas selyúcidas de Persia. Pero la gran fuerza de la arquitectura islámica radica en la combinación, plena de éxito, de ciertos elementos universales con las peculiaridades regionales y nacionales de lugares tales como Arabia, Persia, África del Norte y Asia Central. La India no fue una excepción a la regla. Como la traída de mano de obra extranjera en gran escala resultaba sumamente costosa, se emplearon casi desde el principio albañiles y constructores indios. Los constructores indios, cualesquiera que fueran sus creencias, habían servido hasta entonces a todas las religiones tradicionales del país por igual. Con el Islam, lo único que tuvieron que hacer fue ajustar su destreza a la tarea que se les planteaba. Esto condujo al desarrollo de un estilo mixto en el que el concepto general era, en un sentido amplio, de carácter islámico, mientras que en otros muchos detalles era de inspiración india. El dominio indio de la talla en piedra es también evidente en el uso de la piedra labrada, en lugar de ladrillo, para la construcción de las mezquitas.

Durante el reinado del primer sultán, Qutb ud-din Aibak (1191-1211), se construyeron las primeras mezquitas, como la de Qutb, en Delhi (1195), que fueron edificadas con gran premura, aprovechando fragmentos de templos hindúes destruidos. El uso de columnas de diferentes formas y tamaños procedentes de distintos templos les dio un aspecto sumamente fantástico, pero en este caso la fe triunfó sobre la discreción. A pesar de ello, perduraba la necesidad de poseer una expresión tangible de los ideales del Islam. Por consiguiente, comenzó a trabajarse en un ambicioso proyecto sólo unos cuantos años después del inseguro comienzo de la mezquita de Qutb, Éste fue el minarete de Qutb, esfuerzo de gran importancia arquitectónica construido para hacer compañía a la primera mezquita. Tiene ostensiblemente la forma típica de minarete para llamar a la oración, pero su tamaño y grandiosidad lo hacen símbolo ideal del triunfo del Islam sobre los infieles. La torre de piedra arenisca rojiza, de 73 metros de alto cuando se construyó, consta de cuatro secciones, más estrechas cuanto más altas, con unas balconadas que sobresalen, cada una de ellas de un diseño distinto y luciendo una serie de combinaciones decorativas en forma de círculos, estrías acanaladas y diseños en forma de estrellas. Una de las características más notables de la torre es el uso deliberado de los distintos perfiles y formas diversas para los diferentes niveles. El nivel inferior tiene unos diseños con motivos abstractos en los que se utilizan inscripciones en árabe de gran belleza visual, con citas del Corán. Aquí, imposibilitados de emplear figuras humanas, los artífices indios adaptaron su pericia de tallistas a los propósitos del Islam con brillante resultado.

Los sultanes subsiguientes es probable que se sintieran lo suficientemente seguros para no tener que precisar de estos símbolos con los que impresionar a sus súbditos. Sus edificios fueron notablemente modestos. El segundo sultán de la dinastía, Shams ud-din (1211-1236), introdujo, sin embargo, una nueva forma de arquitectura desconocida hasta entonces en la India. Se trata del mausoleo, ya empleado en el mundo árabe por los sultanes musulmanes de Egipto y que había de alcanzar el supremo esplendor en el imperio mogol. La tumba de Shams ud-din (1235) es un sencillo edificio de planta cuadrangular, en tres de cuyos lados hay puertas de acceso, mientras que en el cuarto, el lado occidental, se

repite el *mihrab* tres veces. El exterior, engañosamente tosco, oculta de forma inteligente un interior que posee ricos efectos decorativos en piedra arenisca rojiza y mármol blanco, con motivos de inscripciones del Corán.

Alauddin Khalji (1269-1316), de la siguiente dinastía, tuvo la ambición de construir una torre que empequeñeciera la altiva de la mezquita de Qutb. Aun cuando no pudo realizar su sueño, nos dejó una elegante puerta de entrada (1305) cerca de la mezquita de Qutb, puerta que supone el siguiente hito importante en la evolución de la arquitectura indo-islámica, aportando una feliz mezcla de elementos selyúcidas con otros de origen indio. La *Alai Darwaza* (Puerta de la Victoria) es también la primera de la elaborada serie de puertas y arcos del período musulmán que se ven en muchos lugares de la India. El monumento, de 18 metros de alto, tiene en los cuatro lados cuatro puertas en forma de elegantes y largos arcos, repetidos a cada lado en hileras inferiores de pequeños arcos falsos con cubiertas de piedra perforada. Las puertas conducen hasta cuatro espaciosas salas, y el monumento está coronado por una cúpula baja y amplia que da sensación de gran simetría. La decoración, como siempre, consiste, principalmente, en diseños abstractos que recogen citas del Corán, trabajados en la piedra arenisca roja y el mármol blanco.

La tumba de Ghias ud-din Tughlaq (1320-1325), de la siguiente dinastía, lleva por vez primera mármol para recubrir toda la cúpula. Además de esta exquisitez, todo el monumento tiene una ruda sencillez que nos sugiere la idea de que este soldado-monarca quiso rechazar, de forma deliberada, cualquier elemento que pudiera apuntar hacia un posible atisbo de pompa y lujo innecesarios. Situada en medio de lo que en un tiempo fue un lago y protegida por recios bastiones, la tumba tiene un indiscutible aire de fortaleza, y puede que haya servido precisamente con este fin, para proteger los tesoros del sultán de la hostil población indígena.

Su sobrino-nieto, Firuz (1351-1388), también persona austera, pero prolífico constructor, fundó la ciudad de Firuz Shah Kotla, cercana a Delhi, aun cuando sus malas condiciones económicas sólo le permitieron llevar a cabo una obra en mampostería de piedra bruta en los edificios. En la tumba de su visir podemos apreciar numerosas cúpulas en el techo, lo que supone un nuevo elemento arquitectónico.

Pero el logro arquitectónico más espectacular del período del Sultanato, sin género de duda, fue el mausoleo de Sher Shah (1540), el brillante general afgano que expulsó al emperador mogol Humayuan, gobernó en Delhi durante un breve período y fue el último gran sultán (1540-1555). El estilo es el del período de los sultanes Lodi de Delhi, los sucesores de los Tughlaqs, pero el monumento fue erigido en la residencia primitiva de Sher Shah en Sasaram, Bihar. El arquitecto, Aliwal Khan, concibió el proyecto como una enorme y complicada pirámide de varios niveles. Ésta se eleva a una altura de 48 metros y tiene 76 metros de ancho. Un pabellón con columnas, que descansa sobre una base elevada, se levanta sobre las aguas de un lago artificial que rodea la tumba. Sobre el pabellón hay una complicada construcción octogonal en tres órdenes decrecientes sucesivos, rematado todo por una blanca cúpula baja y amplia. A la distancia, la mezcla de solidez y elegancia, el tratamiento inteligente de las diferentes formas y materiales, como la piedra arenisca de Chunar y las tejas vidriadas, y dominando todo la cúpula, componen un espectáculo deslumbrador. En las cortes de los reinos locales musulmanes, hubo una gran diversidad de estilos arquitectónicos de mucha originalidad y fuerza expresiva. Entre éstos, podemos citar un buen ejemplo por sus bellos detalles: la mezquita de Sidi Sayyid (1516), en Ahmedabad, Gujarat. Su reputación se debe en parte a los diseños ornamentales de las paredes de piedra perforada, entre los que podemos destacar el motivo arbóreo, obra de un artista desconocido.

La historia de la pintura durante el período del Sultanato es oscura, repleta de ejemplos bastante contradictorios, y así permaneció hasta la llegada de los mogoles. Pero para comprender el arte mogol es preciso abrirse paso a través de este difícil período.

El antiguo lugar común de que los sultanes de Delhi desaprobaron positivamente la pintura ha dejado de convencernos, después de importantes investigaciones llevadas a cabo en busca de pruebas literarias de que existió pintura durante el Sultanato, aun cuando no se hayan identificado de forma clara ejemplos reales de tal pintura. Mucho antes de la llegada de los turcos, en el siglo X, la misma naturaleza de la pintura y el mecenazgo en su favor ya estaban cambiando. La gran tradición de la pintura mural que se remonta a los tiempos de Ajanta estaba declinando en el norte, y se iba reemplazando por obras de menores dimensiones, principalmente ilustraciones de libros.

Una pintura tántrica perteneciente al manuscrito *Astasahasrika-Prajnaparamita,* del siglo XI. Bodleyan Library, Oxford.



LA ESCULTURA DE DEVI DANDO MUERTE AL DEMONIO-BÚFALO (SIGLO VIII)



La escultura de Devi, la diosa que da muerte a Mahisasura, el demonio-búfalo, en el templo hindú de Kailasa (siglo VIII) cortado en la roca viva y situado en Ellora, India Occidental, es realmente una obra notable en un lugar repleto de muchas de las mejores realizaciones del arte indio antiguo: hinduistas, budistas y jainitas. La pieza es una de las composiciones escultóricas gemelas que adornan el lugar del templo de Kailasa, perteneciente a los adoradores del dios Siva. La otra escultura nos muestra la destrucción de Tripura, el demonio de las tres ciudades, por Siva. Ambos grupos escultóricos nos narran historias procedentes de la mitología sectaria de los Saivas, y ambos relieves escenifican batallas en las que las divinidades se encuentran ocupadas en destruir al demonio que ha trastornado el orden cósmico para que se pueda restituir tal orden. Ambas esculturas, particularmente en la escena que representa la gran batalla sostenida por Devi, ocupan un lugar prominente en el desarrollo de la iconografía hindú y en su tratamiento dentro de la narrativa escultórica, lo mismo que en la representación de la figura humana, y sobre todo en la resolución de los problemas de la composición artística y de la expresión.

En resumen, esta composición representa una de las obras más dramáticas que existen en la historia de la escultura monumental de la India. El tema de Devi destruyendo al demonio-búfalo ha sido uno de los más populares para los artistas, desde el comienzo de la escultura hindú hasta nuestros días. Para los hindúes esta escultura es también una de las leyendas más inspiradoras, como se ve en la adoración de la imagen en la región de Bengala. La historia de la gran diosa Devi o Durga, como se narra en su versión más completa, la del *Markandeya Purana,* es la siguiente: el universo está dominado por la eterna lucha entablada entre los *devas* (dioses) y los *asuras* (demonios o antidioses, que además vienen a ser hermanastros de los dioses), y en esta lucha el orden mundial se ve trastornado periódicamente,

Abajo: Figura de Durga del siglo VI en un nicho del atrio del templo de Durga en Aiholi.

Arriba: Durga y sus compañeros se enfrentan a Mahisasura; escultura en relieve de Mallapuram.

Abajo: Siva destruye a Tripura, el demonio de las tres ciudades; en el templo de Siva en Ellora.

Derecha: Devi o Durga mata a Mahisasura, el demonio-búfalo; en el templo de Kailasa —siglo VIII— en Ellora.







cuando el rey de los demonios, por puro poder de voluntad, gana en ascendencia sobre los dioses mitológicos. Entonces se hace preciso para cualquiera de los dioses supremos, Visnú o Siva, acudir al rescate de los dioses mitológicos y restituir el orden cósmico destruyendo al demonio.

En esta ocasión el demonio, que adoptó la forma de un búfalo, es tan poderoso, que incluso las dos supremas deidades se encuentran impotentes para destruirle. Por ello, todos los dioses se reúnen y, con su fuerza de voluntad y su energía unidas crean a una prodigiosa mujer, la más hermosa, la invencible, más poderosa que cualquiera de ellos. Cada dios le ofrece una parte de su poder y su arma favorita, como la *chakra* de Visnú o la *trisula* de Siva. Así, armada, se apresta a entrar en combate contra el rey de los demonios y su ejército, cabalgando sobre un león. Después de una grande y sangrienta batalla en la que las armas salen despedidas en todas direcciones e innumerables demonios yacen muertos o moribundos, el demonio-búfalo queda por fin acorralado. Cuando intenta al final escapar del cuerpo del búfalo moribundo bajo la especie de un ser humano, recibe el golpe mortal y perece.

Esta leyenda ha sido uno de los temas favoritos de los escultores indios por sus posibilidades dramáticas y sólo comparando la gran diversidad de versiones que hay sobre el tema, podremos apreciar la obra del escultor de Ellora. La naturaleza de la narración brindaba un buen número de posibilidades al artista. La que resultó atraerle más fue la idea de que, aun cuando la diosa fue descrita en las *Puranas* como invencible e incluso más poderosa que los mismos dioses, era una hermosa mujer en la flor de su juventud, por lo que había de evitar cualquier sugerencia de masculinidad, aun cuando se ocupara de la más masculina de las acciones: la guerra. Esta contradicción condujo a la elección crucial del instante que había de representar la escultura: o bien mostrar los resultados del gran combate, cuando el demonio yace vencido y ya no es visible la matanza, o bien representar la batalla, tal cual fue, con toda su furia y su horror.

En su imagen primitiva del templo de Durga en Aiholi, el poder de expresión no está totalmente desarrollado y el escultor nos presenta una imagen más hierática, con muy poco movimiento, mientras las armas ofrecidas por los distintos dioses se colocan de forma simétrica y el demonio-búfalo es sólo una figura diminuta, pero terrorífica. Fue en el siglo VII, y en la localidad de Mamallapuram cuando los artistas comenzaron a considerar las posibilidades expresivas de la historia. En una imagen menos conocida procedente del mismo lugar, que ahora se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston, el escultor se concentró en los encantos físicos de la diosa. Esta escultura es realmente una de las figuras femeninas más bellas del arte hindú. El escultor ignoró la tensión fundamental de la historia; la matanza queda apenas esbozada por la cabeza degollada del búfalo. Al recalcar el aspecto grácil, el artista prefirió sacrificar la tensión dramática. En realidad, sólo hay dos tratamientos dramáticos notables del tema durante el período primitivo: la imagen mejor conocida de Durga procedente de Mamallapuram y la más grande de Kailasa en Ellora. El trato ofrecido al tema es similar en algunos aspectos, pero resulta diferente. En Mamallapuram, Durga y sus compañeros se enfrentan a Mahisasura, que es grande y amenazador y con unos poderes que todavía permanecen intactos, mientras los dioses presencian el espectáculo. Durga está representada aquí como una joven esbelta y graciosa; y aunque la escultura ha sufrido mucho de las inclemencias del tiempo, todavía podemos apreciar rasgos de la belleza de su rostro. Aun cuando es femenina, se nos presenta como un guerrero invencible que tiende su arco y esgrime un sinfín de armas diversas. En la composición horizontal hay un gran impulso de avance que va de izquierda a derecha y que se interrumpe súbitamente por la maciza forma diagonal y desafiante de Mahisasura. Esta clase de tratamiento alcanza su clímax en Ellora, con su magnífica composición. Apenas hay simetría alguna, y los muertos y los heridos se esparcen en medio de gran confusión. El escultor siguió también el texto con sumo cuidado al mostrarnos las armas de Durga volando en todas las direcciones.

Mahisasura no es un monstruo, sino una altiva figura heroica. No puede haber duda alguna de que su representación en forma de demonio-búfalo es una de las mejores de la escultura primitiva. Aun cuando hoy resulta difícil decir cómo era el rostro de Durga, puesto que se encuentra muy desfigurado, su llamativa postura sedente, poco usual, así como su figura esbelta y gentil son todavía apreciables.



El templo de Kailasa en Ellora, dedicado a Siva y excavado en la rocosa colina.

Para mayor información:

Gopinatha Rao, T. A.: *Elements of Hindu Iconography*, Madrás (1941. Zimmer, R. H.: *The Art of Indian Asia*, Nueva York (1955).

creciente incertidumbre política y la consiguiente inseguridad de la vida y de la riqueza personales debieron de haber contribuido a que se produjera este declinar del mecenazgo. La actividad principal en todos los órdenes de la vida se trasladó hacia el este del país, que en cierta medida estaba exento, relativamente, de las incursiones extranjeras.
Ésta era también la época en que el budismo se hallaba en franca retirada en toda la India, excepto en los grandes monasterios del reino oriental de Pala (760-1142), que pudo extender su patronazgo real a un nuevo movimiento budista llamado el «Vehículo del Rayo» *(Vajrayana)*. Esta nueva secta representaba la importancia cada vez mayor adquirida por el budismo *Tantra,* secta mística que aspiraba a lograr la máxima verdad espiritual a través de los sentidos, así como a través de complicados ritos sexuales y un simbolismo esotérico. Las diminutas pinturas sobre hojas de palma, de unos 59 centímetros por 5, que con frecuencia acompañaban a los textos *Vajrayana* reflejan la misma naturaleza secreta de la secta. Estas pinturas no estaban destinadas a la exhibición pública, sino que se conservaban cuidadosamente envueltas para preservar así su poder mágico, y sólo se enseñaban en contadas ocasiones a los iniciados. Una ilustración del manuscrito del siglo XI *Astasahasrika-Prajnaparamita* (Bodleyan Library, Oxford) nos muestra el característico tratamiento de las figuras por el artista de Pala, con delicadas líneas curvas, y su uso de los colores primarios, con ausencia de tonos. La pintura de Pala habría de servir de inspiración al arte del Nepal y del Tibet, en donde se desarrolló un complejo sistema de lenguaje pictórico simbólico con colores puros. Pero, incluso en este caso, los colores tienden a ser emblemáticos; el rojo, por ejemplo, significa la pasión.
Resulta importante observar juntas la pintura y la escultura de Pala para darse cuenta del ideal común de belleza humana en que se sustentaron pintores y escultores. Los artistas de Pala, Dhiman y Bitpala (ambos fl. c. 900), alabados en la literatura india, bien pueden haber estado relacionados con el centro cultural del gran monasterio de Nalanda.
Esculturas en bronce y en piedra se ejecutaron durante el período artístico de Pala, pero incluso entonces los trabajos en piedra imitaron a los metálicos en su tratamiento lineal de la figura, con atención especial a bien trabajados diseños curvos incisos sobre piedra. No obstante, ambos tipos de esculturas son sólo un simple eco lejano del arte de Gupta, aunque éste de ahora venía a concentrarse en líneas sinuosas. De igual forma, si por un instante nos olvidamos del modo en que el arte de Pala trata la pintura de la ilustración inferior y observamos atentamente las figuras de los orantes en torno al Bodhisatva principal, veremos cuán cercanos en postura y gestos están sus rostros, vueltos hacia arriba, a las figuras procedentes de Ajanta. Sin embargo, en este caso el artista ha sacrificado el naturalismo y el carácter narrativo dramático propios de Ajanta en favor de un icono sagrado intemporal.
El arte de Pala facilitó inspiración al arte del Nepal y del Tibet en los siglos siguientes hasta llegar al presente. No tenía más cometido que desempeñar en la India. Por otro lado, el arte, paralelo y contemporáneo suyo en la India occidental, de las pinturas sacras jainitas entrañó gran importancia para el desarrollo futuro de toda la pintura posterior india. Los pintores jainitas alcanzaron una posibilidad mayor de desarrollo en el siglo XV cuando dejaron de utilizar la hoja de palma para emplear el papel. Como con las pinturas del arte de Pala, estos trabajos tienen un marcado propósito religioso.
Durante los primeros tiempos, a los mercaderes jainitas piadosos les había resultado posible costear los enormes templos de mármol del monte Abu, así como los de otros lugares. La presencia del poder musulmán en el norte del país les fue obligando a acomodarse a unos modos más modestos de adquirir mérito, puesto que era un acto de piedad encargar ilustraciones para narraciones del *Kalpa Sutra* o del *Kalakacharya Katha,* que tratan de los milagrosos nacimientos de los santos jainistas y de cómo convirtieron a infieles.
Las pinturas eran de dimensiones modestas, y el estilo deliberadamente rígido, como convenía a un arte religioso en el que cualquier desviación de la fórmula original podía constituir sacrilegio. Los rostros en tres cuartos de las figuras tienen a menudo unos ojos fijos con grandes pupilas, mientras el ojo que se encuentra más alejado se nos muestra cruzando el perfil de la cara. El torso parece un triángulo: los hombros son anchos y la cadera sumamente estrecha, fórmula utilizada por igual en ambos sexos, lo que dificulta el diferenciarlos. No existe la más mínima traza de influencia procedente de Ajanta; si los pintores conocieron las obras de aquellas cuevas, indudablemente prefirieron ignorarlas.
Dentro del marco de este estilo rígido, algunas pinturas nos resultan muy expresivas a su austera manera. A medida que el siglo XVI iba avanzando, la paleta de los artistas, al principio reducida a los colores rojo, azul y verde, se fue enriqueciendo con el oro y el azul ultramar, a la vez que las composiciones pictóricas fueron adquiriendo mayor complejidad a medida que los pintores aprendían a utilizar elementos decorativos, como nubes a manera de pergaminos enrollados, así como otros motivos ornamentales propios del arte persa. Los mercaderes de esta nacionalidad, que bien pueden haber sido los que hicieran conocer el arte de su país a los artífices jainitas, es posible que sirvieran de modelo para el retrato del extranjero rey Saka, convertido por un maestro jainita que aparece en el *Kalpa Sutra,* que data del año 1475 (Devansano Pado Bhandar). La tradición pictórica relacionada con los textos jainitas ejerció influencia en los estados vecinos de Malwa y Rajashtán, aun cuando el tema y el espíritu de sus pinturas sean completamente distintos. Son en su mayor parte representaciones visuales de poesía romántica. El mejor ejemplo del estilo, y también el más conocido, nos lo depara la serie de los *Chaurapanchasika,* que ilustran los célebres *Cuarenta Versos de un Ladrón,* del poeta cachemir Bilhana (Colección del N. C. Mehta, Museo de Gujarat, Ahmedabad) y que data del año 1500. «Incluso hoy puedo ver todavía los bellos brazos que rodeaban mi cuello cuando ella me estrechó muy junto a su pecho y, apretando su rostro contra el mío, me besó, mientras sus ojos vivaces permanecían entrecerrados por el éxtasis», escribió en el siglo XII el poeta Bilhana. Esta forma de suave erotismo que informa la obra de este poeta marca una evolución importante de la literatura india desde el siglo X en adelante, al tiempo que la expresión de la elegancia formal del sánscrito clásico dio paso al aire íntimo de las lenguas vernáculas de la India. El amor romántico, ya sea de carácter secular, ya esté arropado en las alegorías del misticismo visnuita, se convirtió en el medio de expresión de esta nueva forma de literatura, que más tarde trataremos cuando hablemos de la pintura rajput.
Las pinturas *Chaurapanchasika* nos muestran con claridad que aunque los artistas trabajaban dentro de las convenciones pictóricas jainitas, el tema del amor entre el poeta y su amada requería a todas luces un tratamiento distinto. Las características de la heroína Champavati todavía tienen huellas del arte jainita, como el torso triangular y los ojos fijos, pero todo el espíritu que informa la obra es de tono festivo y alegre, al tiempo que los árboles floridos, la falda de diseño azul-grisáceo, el cobertor de la cama con un motivo ajedrezado y el detalle arquitectónico del mármol realzan el tradicional fondo rojo del arte jainita. Un nuevo artificio



Una escena del *Nimat-nama,* el libro de arte culinario ilustrado para Nadir Shah Khalij; c. 1500. India Office Library, Londres.

artístico se introduce aquí: la separación del plano pictórico en distintas partes mediante un pabellón abierto sostenido por columnas, lo que nos permite echar una ojeada al interior de la vivienda. Este recurso fue utilizado en la pintura durante varios siglos por generaciones sucesivas de artistas rajputs. El aspecto encantador de Champavati nos recuerda los gestos de la danza clásica india.

El reflejo de una larga y confiada tradición cultural, cuando los estados hindúes se encontraban en franca retirada por doquier, nos hace concluir que esta serie de pinturas fue ejecutada para los soberanos de Mewar, único estado hindú que se recobró de la dominación musulmana y estableció su hegemonía en el Rajashtán durante el siglo XVI.

De estilo parecido eran las ilustraciones del *Laur Chanda,* narración romántica que trata de la aristocracia india, compuesta, de modo muy significativo, por un poeta musulmán llamado Maulana Da'ud. Al principio, los gobernantes musulmanes que consideraban a los hindúes como infieles, no hicieron ningún intento de entablar relaciones culturales ni sociales con ellos. Los hindúes, por su parte, consideraban a cualquier persona que no viviera dentro de sus sistemas de castas como absolutamente ajena. Pero a medida que las dos comunidades comenzaron a convivir, se fueron estrechando lazos. Los primeros en tender puentes fueron los musulmanes sufíes, los yogis hindúes y los jefes del movimiento *Bhakti.* Esta mutua simpatía ayudó a crear una nueva religión de carácter sincrético, vestigios de la cual existen aún en la India en forma de santuarios atendidos por los hinduistas tanto como por los musulmanes. De la misma forma que el texto del *Laur Chanda* entraña este nuevo espíritu, los estilos de las pinturas que ilustran la obra representan una mezcla de dos estilos: el gujarati y el persa. La versión que tiene la Biblioteca John Rayland, de Manchester (Inglaterra), es una rica fuente de conocimientos para el estudio de los modos y las costumbres de aquella época, pero las pinturas que se encuentran en el Museo Príncipe de Gales, de Bombay, son particularmente notables por su mezcla de delicados colores, muy poco usuales durante este período. Si no tenemos ninguna muestra de la pintura de la época del Sultanato musulmán, sí tenemos, en cambio, pinturas del siglo XVI hechas para una corte musulmana de la India Occidental. Nadir Shah Khalji (1500-1510), sultán de Malwa, pidió a sus artistas que le ilustraran un libro de arte culinario (el *Nimat-nama).* La historia de que el sultán mandó reemplazar hombres por mujeres en la clase de trabajo que por lo general se reserva a hombres queda corroborada por estas pinturas. El fondo nos muestra nubes en forma de pliegues enrollados y un paisaje salpicado por mechones de hierba, lo que nos sugiere un conocimiento del arte pictórico persa. Las relaciones comerciales entre el occidente de la India y Persia bien pudieron espolear a pintores de este país a buscar empleo en la corte musulmana de Malwa. Pero lo curioso es que estas pinturas también incorporaron con frecuencia figuras de mujeres derivadas del arte jainita. ¿Habría, acaso, pintores gujaratis empleados para colaborar en esta clase de trabajo, como iba a ser común durante el período mogol? Este curioso estilo mixto lo podemos observar también en otro texto contemporáneo (siglo XVI) procedente de Malwa, el *Miftah-al Fuzala.* Estos estilos indios, emparentados entre sí, de regiones occidentales contiguas, tienen algunas diferencias importantes, pero también mucho en común, lo que apoya la hipótesis de que todos ellos poseen un mismo trasfondo artístico de la región occidental de la India. Ésta era, pues, la situación general de la pintura en el norte de la India cuando los mogoles llegaron al país.

El arte indo-islámico bajo la dinastía mogola (1526-1757).—El fundador de la dinastía mogola, Babur (1526-1531), descendía de los dos famosos conquitadores mundiales: Chingiz (Gengis Khan) y Timur (Tamerlán). El primero era turco y el segundo mogol. La cultura adoptada por Babur fue la persa. En el año 1526 Babur aplastó al sultán de Delhi, y al año siguiente el Rana de Mewar sufrió la misma suerte. En ambos casos, la pólvora fue el elemento decisivo. Con la dinastía mogola comenzó una nueva era en la India. También eran estos mogoles de religión musulmana, pero muy distintos de los austeros sultanes de Delhi, y habrían de ejercer gran influencia en el proceso de desarrollo de la pintura y la arquitectura indias. Eran intelectualmente curiosos, urbanos, seculares y personas de elevadas dotes individuales. Grandes aficionados a la belleza, tanto la natural como la artificial, supieron impartir un grado de extrema sensibilidad al arte y a la vida e implantaron una serie de claros principios sobre el buen gusto para juzgar las obras de arte. La corte del *Gran Mogol* se convirtió en sinónimo de pompa y protocolo. Los mogoles introdujeron los jardines formalistas, las fuentes y el juego del polo en la India, su etiqueta cortesana fue emulada con afán, y las costumbres de la moda, copiadas asiduamente en las provincias; su cocina se recuerda incluso hoy. El esplendor, la etiqueta cortesana, la riqueza, todo ello quedó fielmente recogido en la pintura, la más naturalista en la historia del arte indio. Bien es verdad que para poder mantener estos niveles elevados de cultura en el imperio, los últimos emperadores se vieron obligados a imponer tributos crecientemente opresivos a sus súbditos, pero, por lo menos durante el período de los primeros emperadores, la India disfrutó de una notable paz y prosperidad. El mismo Babur era una curiosa mezcla de guerrero sanguinario y de reflexivo hombre de letras. Resulta algo delicioso leer su autobiografía. Se educó en la cultura persa y no conoció a la India lo suficientemente bien para cuidarse de ella. Su muerte prematura condujo a un período de caos en el que su hijo se vio obligado a marchar a Persia durante unos cuantos años. La gran era de los mogoles comenzó con la ascensión al trono de Akbar (1556-1605) a la edad de trece años. Estaba destinado a convertirse en uno de los más grandes gobernantes que el mundo haya conocido. El gran enciclopedista católico Atanasio Kircher (1602-1680) le rindió



Parte del Panch Mahal, palacio de verano de la ciudad abandonada de Fathpur Sikri; la segunda mitad del siglo XVI.

tributo cuando dijo que Akbar era renombrado por *«la beauté de son esprit»*. Su época respira tal aire de confianza y de optimismo, así como tal vitalidad, que nos viene a recordar una época anterior, la de los Guptas. En el siglo XVI, los musulmanes y los hindúes se habían aproximado ya los unos a los otros y, sin embargo, estos últimos sufrían ciertas desventajas en el estado musulmán. Akbar dio el paso decisivo de poner fin a toda señal de inferioridad, como la capitación, que hacía de los hindúes súbditos conquistados. También se casó con mujeres rajputs, uniendo este poderoso grupo a su política imperial. Aun cuando su vida, sumamente atareada, le dejó poco tiempo para educarse de manera intensa, demostró viva inquietud intelectual por muchos temas distintos, pero sobre todo por la naturaleza misma de la religión. Al final de su vida llegó a aceptar que todas las religiones tenían algo valioso, postura que le produjo conflictos con los teólogos ortodoxos (los ulemas). Su reinado señala un adelanto en la arquitectura, como lo podemos apreciar en la amplia tumba de su padre, que anticipó el estilo del Taj Mahal.

Pero es la arquitectura de la ciudad de Fathpur Sikri, abandonada cuando se quedó sin suministro de agua potable, lo que acapara la atención. De amplias y espaciosas terrazas y patios que separan los numerosos palacios, los pabellones y los santuarios, Fathpur está situada sobre una cresta barrida por los vientos y algo elevada sobre las llanuras que la circundan. La concepción imaginativa del arquitecto la vemos con entera claridad en dos tipos opuestos de edificaciones. Una es la imponente Puerta del Triunfo *(Buland Darwaza)*, cuya abrumadora fuerza se ve atemperada por una serie de quioscos con cúpulas que aligeran la pesantez de la piedra arenisca rojiza. Esta puerta puede considerarse la culminación del proceso que comenzó Alauddin con la más modesta *Alai Darwaza*. El otro extremo es la pequeña y delicada tumba del santo Salim Chisti, con su piedra perforada de suma delicadeza, que ofrece un anticipo del Taj Mahal.

Cuando el gran emperador fundó su notable institución artística se dice que refutó el argumento musulmán de que cuando un artista crea imágenes usurpa la prerrogativa de Dios de infundir vida a las criaturas con otro argumento. Su respuesta estaba calculada para silenciar a los teólogos, pero también nos da a conocer su aproximación mística a la religión. De acuerdo con el testimonio de su amigo y cronista

Escena del Akbar-nama; caza del guepardo; 1590. Victoria and Albert Museum, Londres.


گوی چندکه از زبان هندا و دی گویند بطرز خاص کنند و چند قلاده چیته انجا شکار کرده موکب اقبال بجانب دهلی
منصرف ساختند اگرچه در سرکار اعلی پیش از این چیته بسیار جمع آمده بود اما آنکه چیته را بحضور اقدس صید فرمودند
درین مرتبه روز پانزدهم آذرماه الهی موافق شنبه چهارم ربیع الاول نهصد و شصت و هشت هلالی دار الملک دهلی
مستقر رایات دولت گشت و اردوی بزرگ پیشتر بآن ساحت دلکشا نزول سعادت فرموده
سرمایه آسایش جهانیان شده بود



Jóvenes gujaratis sacando agua de un pozo: detalle de una pintura del *Hamza-nama;* década de 1580. Victoria and Albert Museum, Londres.

Abul Fazl, el emperador dijo que el hecho mismo de que un artista pudiera crear retratos de criaturas mortales, pero no darles vida, le hacía mucho más consciente de la omnipotencia de Dios.

El estudio de Akbar fue construido bajo la supervisión de dos artistas persas, Mir Sayyid Alí y Khwaja Abd al-Samad, convencidos por el padre de Akbar, Humayun, para que emigraran a la India. Este hecho señaló el comienzo de una firme corriente de artistas musulmanas persas y de los países colindantes hacia la corte mogola, en donde sabían que serían bien recibidos. Al erigir su estudio, Akbar eligió naturalmente el estilo de la escuela persa con el que estaba familiarizado. Las ilustraciones de libros que se hicieron a lo largo del siglo XIII en el Irán deben muchos de sus motivos, tales como las nubes en forma de rocas y otros elementos del paisaje, al arte chino, aun cuando los artistas persas habían reducido el idioma etéreo del arte chino a encantadores patrones de líneas y colores. Akbar, que había aprendido pintura con Abd al-Samad, supervisó personalmente a los pintores, reclutados en gran número, para ilustrar la enorme colección de manuscritos heredados por el emperador. Hay una pintura particularmente atrayente de aquel maestro persa en la que se nos muestra al joven Akbar ofreciendo su propia obra a Humayun.

El primer gran proyecto se emprendió en la década de 1580: narrar las románticas históricas de Amir Hamza, un tío del Profeta, en 1700 pinturas de grandes proporciones (por lo menos según la escala de las ilustraciones de libros persas), sobre tejido de algodón. A no ser por un descubrimiento casual, estas obras de considerable importancia histórica, algunas de ellas auténticas obras maestras, se habrían perdido irremisiblemente. Hoy nos quedan doscientas en varios museos europeos (hay dos colecciones importantes, una en el Osterreichisches Museum für Angewandte Kunst, de Viena, y la otra en el Victoria and Albert Museum, Londres). No resulta sorprendente que la ignorancia que Akbar tenía del arte indio le hiciera importar el estilo persa en la India. Lo que sí resulta asombroso es la rapidez con que el arte mogol cortó su cordón umbilical con el arte persa y se hizo independiente. Como había ocurrido con los arquitectos, la mayor parte de los pintores eran indios, y de algunos se sabe que fueron gujaratis que llevaron consigo sus propias tradiciones. En realidad, la única característica propia del arte mogol es esa feliz confluencia de tres tradiciones pictóricas distintas: la persa, la india y, como veremos más adelante, la europea.

En el *Hamza-nama* los principales elementos de la composición pictórica son de origen persa, al igual que la llamada «perspectiva aérea», que tan bien se ajusta a los temas históricos y dramáticos, puesto que nos ofrece una visión panorámica de la escena representada. Otra característica es la deslumbrante combinación de colores puros en los diseños decorativos. Estos dos elementos parece que liberaron a los artistas indios de la limitada gama de colores de la pintura gujarati y contribuyeron al desarrollo de una tradición pictórica de narrativa histórica y épica. Pero las pinturas del *Hamza* están todavía muy lejos del delicado mundo mágico de los diseños decorativos persas. Las preferencias de los artistas indios por el naturalismo irrumpen en detalles reveladores, como esas jóvenes gujaratis que extraen agua del pozo en la esquina superior derecha de la pintura que representa el gigantesco *Zummurad* (Victoria and Albert Museum, Londres).

El elemento gujarati se puede observar también en uno de los primeros trabajos del gran pintor Basawan (1556-1605) que se encuentra en el *Tuti-nama* de Cleveland, que data de este mismo período (Cleveland Museum of Art). Los detalles naturalistas de animales familiares, que se nos muestran con cuidado en el *Hamza,* también vienen a ser algo muy característicamente hindú. Pero, por encima de todo, hay una importante divergencia de la tradición persa en el uso de muchas figuras empeñadas en acciones violentas y dramáticas, y la propia realidad de ello habría sido ajena a la ordenada sensibilidad del artista sasánida.

De un modo significativo, la preferencia india por el naturalismo es algo que Akbar compartió, ya que se fue apartando, cada vez más, del lenguaje pictórico estrictamente persa, porque precisaba de una forma de arte que le sirviera para expresar con fidelidad la extensa gama de acontecimientos de la corte. Esta preferencia suya se pone de manifiesto en el aprecio mogol del arte europeo, así como en la declaración de Abul Fazl de que en materia de arte «incluso los objetos inanimados parecen tener vida». Por lo tanto, en el *Hamza* nos encontramos con deslumbrantes detalles persas de arquitectura con tejas o alfombras de rico diseño en contraste con hombres y mujeres enzarzados en violento combate con otros seres humanos o sobrenaturales. El realismo y la sensación de inmediatez de las escenas representadas se realza mediante el sistema de recortar las figuras del trasfondo, lo que da una sensación de fotografía instantánea de la escena.

En conjunto, hay cierta pérdida del abstracto encanto de las pinturas sasánidas; la ganancia está en el vigor del dibujo, en la viveza del color y en la expresividad de las figuras, que desde entonces estarán relacionadas de manera psicológica. Akbar, que era un conquistador, se deleitaba en escenas y narraciones épicas. Él fue el primer gobernante musulmán que se interesó por la literatura india. Lo que resulta revelador es que cuando tuvo el gran poema épico indio *Mahabharata* (concluido en el siglo II) traducido al persa, el título que le dio fue el de *Razmnama* o *Libro de las Guerras*. Este interés se ve con claridad en las 179 pinturas, la mayor parte de las cuales tratan de escenas bélicas y otras actividades violentas. Las acciones frenéticas; la gran habilidad para mostrar el movimiento, los colores violentos y las composiciones muy complicadas, en las que muchas figuras participan en luchas mortales, resultan sumamente emocionantes en su peculiar manifestación expresionista, incluso obsesiva. El movimiento, el violento choque de los colores y la febril actividad de las pinturas del reinado de Akbar se suelen achacar por regla general a la dinámica personalidad del emperador, así como se imputan a la naturaleza introvertida de Jahangir las delicadas y mesuradas pinturas de su período. Es cierto, sin duda, que el estrecho control de Akbar y su activo interés tienen mucho que ver con el rápido progreso del arte mogol. En realidad, la armonía y el entendimiento extraordinarios que hubo entre los emperadores y sus artistas es algo insólito en la historia del arte. Pero el importante cometido de los pintores, su propia personalidad, no se deben subestimar, por poco que sepamos de sus aportaciones específicas.

Aun cuando las pinturas del *Razm-nama* son el fruto de una labor de colaboración a la manera típica de Akbar, las primeras, en particular 30 de ellas, llevan la firma de un genio atormentado, Daswanth (c. 1550-1584), cuyo talento fue descubierto desde sus inicios por el mismo Akbar. Daswanth se convirtió en una figura legendaria durante el transcurso de su vida, pero su espíritu melancólico le llevó al suicidio cuando aún era muy joven.

A la muerte de Daswanth, en 1584, el elemento dionisíaco de la pintura mogola dio paso al apolíneo bajo la influencia del otro pintor importante de este período, Basawan. Abul Fazl, nuestro inestimable guía en estas materias, nos dice que algunos críticos lo preferían a Daswanth. Basawan estuvo más interesado por la composición pictórica, por el escorzo de las figuras y por la forma de relacionar varias de ellas entre sí o con el paisaje o arquitectura de la escena. Estos ensayos probablemente se estimularon con el descubrimiento mogol del arte europeo. Sus colores eran también sutiles y llenos de tonalidades. Una escena de la corte real del *Anwar i-Suhayli* (Bharat Kala Bhavan, Benarés) nos da una buena idea del complicado arreglo de las figuras que tanto gustaba a este artista. Él tuvo un papel principal en la creación de la magnífica serie de pinturas que ahora se encuentran en el Victoria and Albert Museum de Londres *(Akbar-nama)*. Entre estas pinturas se encuentra la titulada, «Akbar luchando para dominar elefantes enfurecidos, mientras los cortesanos lo contemplan ansiosos», que capta con viveza la escena. Basawan se fue apartando de las armonías conseguidas con colores puros propias del estilo persa para ir acercándose a la técnica del claroscuro, especialmente evidente en el tratamiento que da a los elefantes.

Un nuevo estilo más del trabajo artístico surgió en la obra de otro pintor, Miskin (finales del siglo XVI –comienzos del XVII), quien utilizó de un modo sutil la luz ambiental y los colores delicados que aprendió del arte europeo en su interpretación de la escena nocturna del *Baharistán* de Jami (Bodleyan Library, Oxford).

La preocupación de Akbar por representar con justeza los principales acontecimientos de su reinado sirvió de estímulo al desarrollo del estilo «informativo» de pintura, lo que condujo a la búsqueda de una forma de expresión naturalista nueva en la India. Se dice que él mismo posó para que le hicieran un retrato. En la década de 1580, cuando los jesuitas, deseosos de convertirle, le trajeron algunos obsequios, entre ellos un ejemplar de la Biblia Poliglota de Plantin, ilustrada con grabados, Akbar y sus artistas debieron de examinar ansiosamente estas ilustraciones occidentales. Akbar estaba particularmente interesado en temas cristianos, pero su colección propia incluía pinturas y grabados de temas profanos europeos, así como tapices e incluso un instrumento de música: un órgano. Grabados y otras formas de arte continuaron llegando a la corte, incluso durante el reinado de Jahangir (1605-1627), y en particular una miniatura, obra del destacado miniaturista inglés Isaac Oliver, ofrecida al emperador por el emisario del rey Jaime I, Sir Thomas Roe. Algunas de las copias fechadas de pinturas europeas fueron una realizada por Kesu del *San Mateo* de Hemmeskerck, la hecha por Nadira Bany del *San Jerónimo* de Sadeler y otra magnífica, ejecutada por el pintor de trece años de edad Abul-Hasan del San Juan de la *Crucifixión* de Durero (1511).

La figura mitológica mogola pudo haber sido copiada de una pintura de Botticelli. Colección S. C. Welch, Cambridge, Massachusetts.



Resulta difícil poder fechar las distintas etapas del proceso de asimilación de las convenciones pictóricas de Occidente. El primer período fue quizá de admiración y ensayo, lo que condujo, poco a poco, a ir tomando elementos de forma más selectiva.
Los temas, los motivos y las técnicas europeos parece que ejercieron atracción sobre los artistas mogoles. Entre estas copias podemos citar dos por sus características especialmente interesantes. Una copia anónima de un *Descendimiento de la Cruz* inspirado en un grabado de Raimondi tomado de una obra perdida de Rafael es una asombrosa adaptación por el perfecto empleo de los colores, cercano al estilo manierista europeo. Probablemente ésta es la obra hecha para Jahangir en el año 1598 y descrita por el jesuita Jerónimo Javier. Si observamos con atención esta pintura, veremos que el artista no sólo eligió el tema trágico del Descendimiento, sino que también llenó todo el fondo del cuadro con detalles procedentes de otra obra de un pintor europeo hasta ahora no identificado. En la pintura mogola, los motivos europeos suelen combinarse en algunas obras de manera a veces tan festiva, que para un europeo plantearía problemas de compatibilidad.
También hay otra clase de pintura interesante que nos muestra a una figura mitológica que lleva en las manos un objeto en forma de dragón (Colección S. C. Welch, Cambridge, Massachusetts). Es posible que se inspirara en el cuadro de Botticelli titulado *Judith con la cabeza de Holofernes*. Estas manifestaciones no fallan en deleitarnos, pero la importante pregunta que surge es: ¿qué provecho permanente experimentaron esos artistas? El arte ilusionista les causó una gran impresión, como habría de producírselo también más tarde en el Japón. Diestros en la representación naturalista de los objetos, incluido el retrato, estos artistas encontraron que el arte europeo entrañaba un reto.
La técnica de representar de un modo consistente la luz mediante el claroscuro fue captada con facilidad, a medida que se iba abandonando, poco a poco, la forma persa de tratar el color. El escorzo de la figura y la impresión de lejanía que se obtiene haciendo que los objetos más distantes sean más pequeños que los que se encuentran en primer término fueron también adoptados con éxito. Pero la perspectiva lineal plantea la mayor dificultad, e incluso la siguió planteando en el siglo XVIII. Aunque la calidad de la pintura mogola no se vio afectada, tanto si la perspectiva se aplicaba como si no, merece la pena considerar por qué fallaron en su aplicación estos artistas. Aun cuando ya se conocía, de acuerdo con ciertas tradiciones, que la distancia podía sugerirse haciendo que las figuras más alejadas parecieran más pequeñas, la perspectiva lineal, en particular la aplicada a elementos arquitectónicos y basada en reglas precisas que gobiernan el alejamiento de los objetos en el espacio, es una invención del Renacimiento. Sus leyes no se pueden comprender mediante copias, y los artistas mogoles no tuvieron entonces oportunidad de aprender la teoría en que se funda.
Por la copiosa y abundante documentación que tenemos del reinado de Akbar, gracias al cronista Abul Fazl, y debido a la indudable importancia que se dio a los pintores y a las pinturas, conocemos la organización de los talleres, instalados en gran número, y en los que había más de cien pintores, entre ellos una mujer, Nadira Banu (fl. mediados del siglo XVI-comienzos del XVII). Tres cuartas partes de estos artistas eran hindúes, y Abul Fazl les dedica alabanza particular. La identificación de los estilos individuales durante el período inicial, cuando la colaboración era la norma, nos plantea problemas. Los diseños principales, los bocetos y las posteriores correcciones se reservaban a los artistas más importantes. Por lo que respecta a los retratos, se mantenía un depósito de bocetos. La nota se acentuaba en detalles como las manos, que se dibujaban con infinito cuidado, lo que constituye una característica india desde la época de Ajanta. Algunos pintores mogoles habían nacido en el recinto de la Casa Real y se habían formado desde el principio en la escuela pictórica que ésta patrocinaba. Se les daban ejercicios de dibujos tomados de libros de diseños, comenzando por figuras sencillas, como espirales y triángulos, para ir pasando a pájaros, flores, detalles arquitectónicos, y ya por último a la forma humana. Los dibujos de flores estaban indicados para desarrollar su sentido estético. El bello acabado de la pintura, muy admirado en este período, se pudo conseguir gracias a una cuidadosa imprimación del papel y suavizándolo luego con ágata. El papel, importado inicialmente de Persia, se fabricaba en Sialkot, en la región del Punjab. Se creaba un dibujo trasladando al papel un boceto hecho antes sobre una piel de ciervo. Se utilizaba tiza negra para corregir dibujos hechos con tiza roja. Estos métodos de estarcido llevados de Persia e importados en buena cantidad junto con indicaciones para aplicar el color, hicieron posible el uso continuado de los diseños persas en el arte mogol. Los pinceles se hacían con pelo de distintos animales. Los colores naturales y minerales se mantenían sobre el papel mediante cola. En último extremo, la calidad de la obra venía siempre a depender en gran medida de la imaginación y el talento: un maestro podía transformar todo el proceso mecánico de trazado en algo realmente palpitante de vida.
Cuando Jahangir accedió al trono (1556-1605) ya disponía de un gran equipo de pintores, incluido un artista persa, Aqa Riza (fl. finales del siglo XV-comienzos del XVII). El nuevo rey heredó el estudio de Akbar, que contaba con varios importantes pintores. Basawan formó a su hijo, Manohar (1565-1628). Otros, como Mansur (fl. finales del siglo XVI-comienzos del XVII) y Abul Hasan (1589-1650), habían sido aprendices durante el período de Akbar. Desde finales del reinado de éste, trabajos individuales sin textos que los acompañaran y que formaran parte de álbumes les fueron asignados por primera vez a cada uno de los maestros pintores. También cabe señalar el apaciguamiento de la agitación y la furia del *Hamza* y el *Razm-nama*. Ahora los colores son más graduados, relacionados entre sí por sus valores tonales. Se abandonan las escenas complicadas que contenían numerosas figuras en actitudes violentas en favor de figuras únicas y solitarias sobre un fondo uniforme.
La mayor preocupación de Akbar, la pintura épica e histórica, quedó también abandonada. En su lugar se desarrollaron escenas cortesanas, pinturas de animales y flores, que ahora se transformaban en modelos de una ordenada simplicidad y de reticencia lírica. Conocemos artistas como Abul Hasan, Mansur, Bishndas, Manohar, Bichitr, Padarath y Daulat por sus obras. Incluso sabemos cómo eran algunos de ellos gracias a un boceto de Daulat de cinco pintores, incluido su autorretrato, así como por un autorretrato de Manohar. Jahangir, que se conformó con mantener la integridad del imperio sin ensancharlo, encontraba particular placer en la compañía de sus artistas a quienes honraba de diversas maneras. Hombre de gran cultura, erudición y sensibilidad, coleccionista y autor de una deliciosa autobiografía, fue sobre todo el creador y fundador de la tradición artística mogola de apreciación y buen gusto en arte, así como de los criterios para juzgar estilos y la calidad de la pintura. Recalca que poseía un buen ojo artístico diciendo en su autobiografía:
«Mi gusto por la pintura, y..., juzgando que ha alcanzado un



Escena de *durbar;* el emperador Jahangir (1605-1627) recibe al príncipe Parviz.



El cuadro titulado *Jahangir prefiere los sufis a los reyes,* por Bichitr; 25,3×18,1 cm. Galería de Arte Freer, Washington.

punto tal que cuando se me presenta cualquier obra de arte digo en el momento que es de tal o de cual otro artista. Y si hay alguna pintura que tenga muchos retratos y cada rostro es de un maestro distinto, puedo descubrir qué rostro es obra de cada uno de ellos.»

Uno de los resultados del vivo aprecio que sus contemporáneos sintieron por los maestros mogoles fue el auge cobrado por la práctica de copiar obras de arte bien conocidas, lo que viene a dificultar la distinción de la obra auténtica de la falsa.

El retrato adquirió gran importancia durante el reinado de Jahangir. En los retratos solemnes de los cortesanos reunidos con el emperador, a menudo se advierte una característica curiosa. En una pintura tardía, como por ejemplo el *Durbar de Jahagir* (c. 1620, Colección Goloubew, Museum of Fine Arts, Boston), podemos ver a jóvenes cortesanos reunidos alegremente con otros hacía tiempo fallecidos. El hecho es que esas escenas de *durbar* no eran representaciones literales de acontecimientos reales, sino que estaban pensadas como registro de las personalidades del reino. El parecido de los retratos, tomados de los estarcidos archivados, es tan fiel que conocemos perfectamente a los gobernantes y cortesanos del período mogol. Pero estaban muy estilizados, como, por ejemplo, cuando el perfil, digno y semejante a una máscara, de Jahangir, intenta transmitir toda la solemnidad de la ocasión en el *Diwan i-Khas* de Agra.

Totalmente opuestos en espíritu son los retratos no formalistas, como el de Jahangir con su amada Nur Jahan, una de las grandes bellezas de la época, pintado por Govardhan. Uno de los mejores cuadros en este género es el retrato del hijo del monarca, Khuram, que viste un reluciente traje de color ámbar, sobre un fondo esmeralda oscuro, sosteniendo un broche enjoyado (Victoria and Albert Museum, Londres). Este retrato, hecho por el pintor favorito de Jahangir, Abul Hasan, nos muestra detalles como las joyas particulares, el diseño de su chal y de su faja, que nos transmite con brillantez.

Al mismo tiempo, los retratistas vinieron a servir propósitos diplomáticos. El segundo en importancia de los retratistas de Jahangir, Bishndas, fue enviado con una embajada diplomática a retratar al Shah Abbas del Irán, y fue honrado con dones a su regreso. Algunos de los mejores parecidos de los monarcas persas son los que Bishndas consiguió y se encuentran en el Álbum de Leningrado (Museo del Hermitage, Leningrado). De igual modo, al recibir por mediación del embajador inglés Roe una miniatura de Isaac Oliver, Jahangir le obsequió con su propio retrato, obra de Manohar, del que sólo queda copia grabada en *Purchas his*



De *Ardillas en un árbol chennar,* por Abul Hasan. India Office Library, Londres.

Pilgrimes, narración de viajes muy famosa del siglo VII, de la que fue autor el reverendo Samuel Purchas. Los retratistas de Jahangir, como Abul Hasan, crearon un tipo especial de retratos simbólicos que expresan una complicada iconografía y que van acompañados en general de poemas alegóricos. De los cuatro que se encuentran en la Galería de Arte Freer de Washington y que tratan de imaginarios encuentros de Jahangir con otros gobernantes, el que se debe a los pinceles de Bichitr llamado *Jahangir prefiere los sufis a los reyes* es probablemente el más llamativo y complejo. En él Jahangir

Shah Jahan (1627-1656) y su hijo Dara, por Govardhan. Victoria and Albert Museum, Londres.

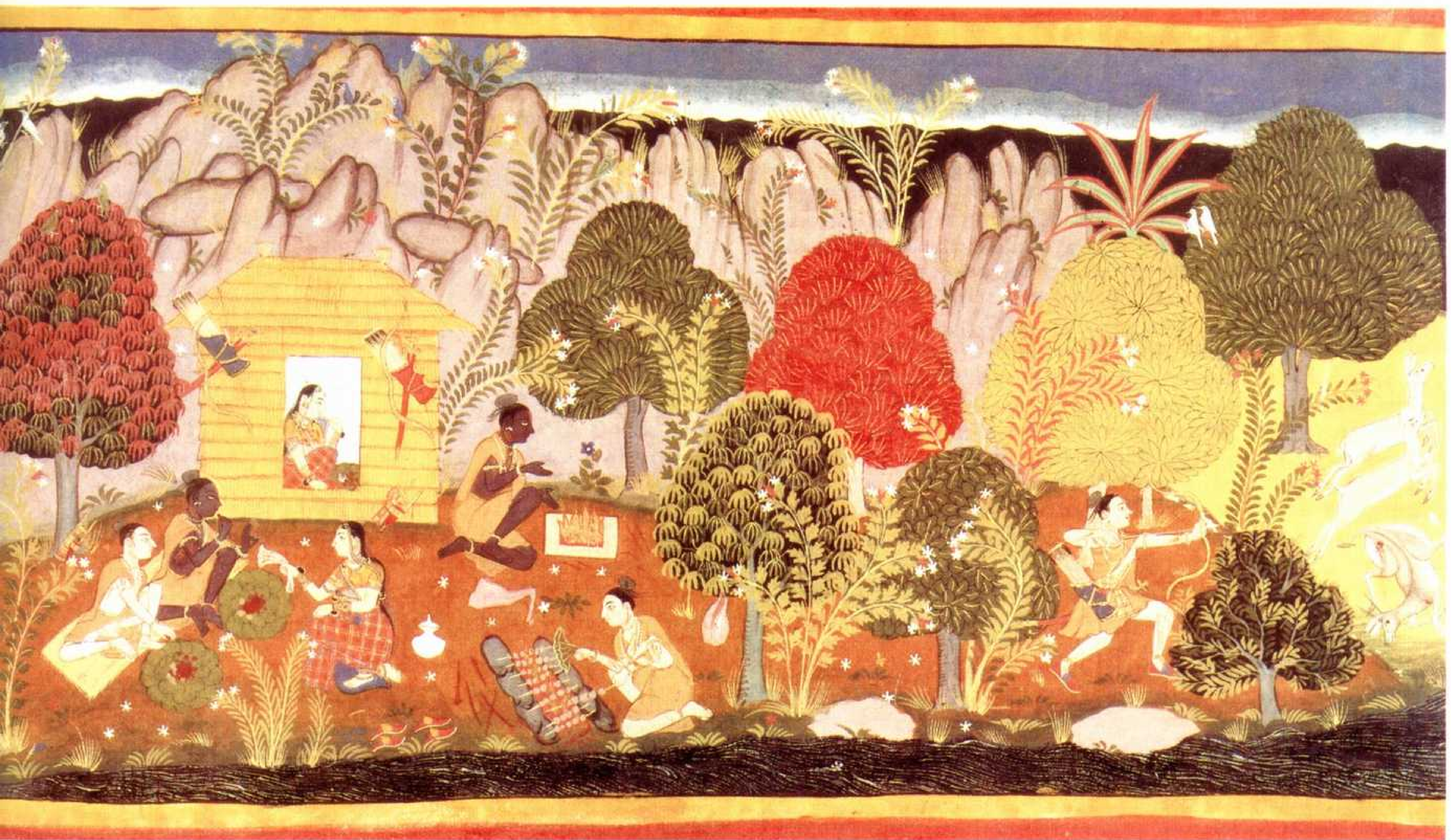
El Taj Mahal de Agra, mausoleo construido por Shah Jahan para su esposa. El edificio fue erigido entre 1632 y 1643, y las estructuras anejas, concluidas en 1654.
La esposa de Shah Jahan, Arjumand Banu Begum, llamada Mumtaz Mahal (La Elegida por el Palacio), nombre este último del que Taj Mahal es una corrupción, murió al dar a luz en 1631, después de haber sido la inseparable compañera del emperador desde su matrimonio en 1612. Los planos del mausoleo fueron preparados por un consejo de arquitectos de la India, Persia, Asia Central y países aún más lejanos. En su erección trabajaron más de 20.000 operarios y la obra costó 44 millones de rupias.


عمل گوردهن



Miniatura de la escuela del Deccan: un cortesano de Bijapur. British Museum, Londres.

está sentado en un reloj de arena muy elaborado con tallas grotescas que simbolizan el Tiempo y que representa su larga existencia. Unos pequeños querubines alados, que son elementos provenientes del arte occidental, se apartan de él, como angustiados, mientras el emperador desdeña a reyes mundanos, como el sultán de Turquía y el rey Jaime I de Inglaterra, y busca en cambio la compañía de los sufis o místicos.
La autobiografía de Jahangir es testimonio de su gran curiosidad intelectual. El emperador tenía agentes y enviaba emisarios para indagar en el país y en el extranjero en busca de personajes extraños, como hermanos siameses y mujeres barbudas. Algunas veces su curiosidad lindaba con lo grotesco, como cuando un noble de su reino, Inayat Khan, se estaba muriendo por haber ingerido una dosis excesiva de drogas y alcohol y el emperador mandó que hicieran un retrato del pobre hombre demacrado poco antes de que expirara. Aun cuando sus caprichos hoy no nos interesen, este retrato en particular es, ciertamente, una imagen de fascinante poder expresivo.
Cuadros que representan animales comenzaron a pintarse durante el período anterior (véase el delicado trabajo del *Anwar i-Suhayli,* de la Escuela de Estudios Orientales y Africanos de Londres), pero en este otro alcanzaron su culminación. El pintor de animales favorito de Jahangir, Mansur, hizo unos retratos muy fieles de gran variedad de pájaros y animales, entre ellos la exótica cebra y el pavo, así como de cientos de flores y plantas de Cachemira. El estilo de Mansur es de estudiada elegancia y gran precisión, como si practicara la disección con sumo cuidado para conseguir una precisión anatómica, cosa que podemos apreciar, por ejemplo, en el *Camaleón* (Royal Library, Palacio de Windsor), aun cuando el *Alegre faisán* (Victoria and Albert Museum, Londres) es más vivaz.
La pintura cálida y el movimiento en la representación de los animales es algo que podemos apreciar en un ejemplo supremo del arte animalista mogol, obra de Abul Hasan. Puede parecer una paradoja el que Mansur, famoso por sus cuadros de animales, hiciera un retrato titulado *El tocador de Vina* (Colección Edward Croft Murray, Londres), magnífico ejemplo de la pintura de figuras mogola, mientras que Abul Hasan, apreciado por Jahangir por sus retratos alegóricos, hiciera el cuadro titulado *Ardillas en un árbol chennar,* una de las mejores pinturas de animales, sin más rival que unas cuantas obras de artistas chinos y las del gran Durero. Otra pintura de animales digna de mención es la titulada *Ovejas en la montaña,* de Padarath (Chester Beatty Library, Dublín).
Shah Jahan (1627-1656), que sucedió a Jahangir, nos es conocido principalmente por el Taj Mahal de Agra, construido en recuerdo de su esposa. Su prodigiosa actividad constructora contrasta abiertamente con la casi total indiferencia de Jahangir por la arquitectura.
La intervención personal, intensamente apasionada de su hijo se nos muestra en el ámbito y en la calidad de la arquitectura durante este período. La misma maestría sobre la materia arquitectónica y el arte de la construcción podemos observar no sólo en las grandes concepciones como el Taj, sino también en exquisitos y delicados camafeos como la Mezquita de la Perla (Moti Masjid, Agra), con sus perfectas proporciones y su refinamiento en los detalles.
Con el Taj Mahal se alcanza la culminación del arte constructivo de los mausoleos, no sólo en la arquitectura mogola, sino en toda la tradición de la arquitectura funeraria islámica. Este mausoleo, que consiste en una estructura central que ostenta una elevada cúpula y otras más pequeñas y minaretes, situado al fondo de unos jardines adornados con estanques de lotos y fuentes, es justamente famoso por su sencillez de concepción, por su simetría y su lucidez, así como por sus acabadas y perfectas proporciones. Otra característica del Taj, única y legendaria en la historia de la arquitectura, es la particular cualidad del mármol de Markrana, que varía de calidad tonal, como respuesta a la luz ambiental, desde el rosa del alba india hasta el blanco impoluto de las noches de plenilunio del verano de Agra. Pero el Taj no es menos exquisito por sus delicados trabajos en piedra.
Entre los pequeños objetos de gran belleza, se encuentra una copa de vino de jade que perteneció a Shah Jahan (1657) (Victoria and Albert Museum, Londres). La pintura, sin embargo, continuó revistiendo importancia durante su reinado. Se revivió la pintura de carácter histórico, y es posible encontrar algunos de los mejores ejemplares en el *Sha Jahan-nama* (Royal Library, Palacio de Windsor). Los grupos de retratos formalistas aumentaron en número y nos muestran una multitud de cortesanos. Van desde las obras rígidas, carentes de imaginación, hasta otras repletas de ingenio y fantasía. La innovación más importante de este período fue el retrato ecuestre, que sería adoptado ampliamente y al poco tiempo por los gobernantes de las



Un paisaje boscoso del Ramayana; ilustración de la escuela de Sahibdin; final del siglo XVII. British Museum, Londres.

provincias de toda la India. La pintura de Govardhan de Sha Jahan y de su hijo favorito, Dara, un gran mecenas de la filosofía hinduista (Victoria and Albert Museum, Londres), nos muestra el dominio de la línea y del sombreado alcanzado por los artistas mogoles, así como la sutil y cambiante gama de tonalidades utilizadas en la obra. Los retratos ecuestres y otras formas del arte mogol de los períodos de Jahangir y de Shah Jahan se abrieron paso hasta llegar a la colección de Rembrandt. Sus delicados bosquejos siguiendo el estilo mogol, que muestran su propio dominio de la expresión sin destruir la naturaleza esencial de las obras de arte indias, forman un apasionante capítulo de la historia de los préstamos culturales.

Con la llegada al poder del ortodoxo Aurangzeb (1658-1707), la pintura y otras artes más cesaron de revestir importancia en la corte. Tal como nos narra la tradición, sus músicos, en un simbólico acto de protesta, enterraron sus instrumentos. Este acto parece que dejó al emperador impasible. En este clima, naturalmente, la pintura tuvo que sufrir. Después de él, la disolución cada vez mayor del imperio condujo a sus sucesores a refugiarse en sus harenes, donde continuaron apoyando una escuela intensamente romántica y suavemente erótica de pintura, que representaba paisajes brumosos, colores etéreos y lindas mujeres. Poco a poco, los artistas comenzaron a buscar empleo en otros lugares, mientras los pintores populares empezaron a desarrollar una auténtica industria de copias de las obras maestras.

Escuelas de pintura florecieron en las cortes musulmanas de Ahmadnagar, Golconda y Bijapur a partir del siglo XVI en adelante, independientemente de cualquier paralelo con el dispositivo pictórico mogol. Su independencia simbolizaba la resistencia de estas cortes al poder del emperador del norte. La influencia de la escuela safavid persa llegó a través de relaciones y contactos comerciales, así como mediante alianzas matrimoniales. Esto lo podemos observar con entera claridad en el paisaje del álbum *Tarif i-Husayn Shahi,* pintado por encargo del gobernante de Ahmadnagar Husayn Nizam Shah I (Colección Bharata Itihasha Samshodaka Mandala, de Poona). El auge de Golconda, en parte debido a las recién descubiertas minas de diamantes, queda reflejado en la lujosa pedrería que llevan las personas retratadas, así como en el generoso uso del oro.

De Golconda nos ha llegado una de las pinturas más notables, hasta hace poco tiempo erróneamente atribuida a la escuela mogola: el cuadro titulado *El poeta en el jardín,* de Muhamad Alí (Museum of Fine Art, Boston), que muestra una gran delicadeza en el dibujo y los colores. Las pinturas mejor conocidas del Deccan son, por supuesto, los retratos de los sultanes y los cortesanos de Bijapur, con sus formas bien rellenas y sus transparentes camisas flotantes. Uno de los más notables ejemplos de este estilo es el retrato de un cortesano cuya recia contextura queda subrayada por un fondo deliberadamente apagado de tono, aliviado tan sólo por dos brillantes pájaros de vivo color amarillo. Este estilo ofrece un interesante contraste con los retratos mogoles. Las escuelas importantes decayeron c. 1627 en parte porque los tres reinos se vieron prácticamente absorbidos en el imperio mogol.

Al declinar el imperio de los mogoles, el centro de gravedad de la pintura se trasladó a las regiones montañosas del Punjab y el Rajashtán, aun cuando continuaron creándose trabajos de inferior calidad en los centros ciudadanos de Agra y Delhi.

Los rajputs, incluidos los gobernantes ferozmente independientes de Mewar, clan principal de la región, habían dejado de ofrecer resistencia a los mogoles durante el reinado de Jahangir. Los jefes de Mewar construyeron una nueva capital junto al hermoso lago Pichola, cuando tuvieron que

abandonar la ciudad de Chitor después del saqueo que sufrió a manos de Akbar. Los rajputs que ocuparon puestos oficiales bajo el mandato de los mogoles se sintieron realmente impresionados por las obras naturalistas de artistas mogoles: existe una pintura del Rana de Mewar junto con Shah Jahan en el estilo mogol. De éstos aprendieron los príncipes a valorar los retratos, y en cada corte rajput, desde la más pequeña hasta las más encumbradas, había retratistas para quienes los gobernantes posaban con placer. A menudo se les representaba montados a caballo o, por supuesto, cazando jabalíes salvajes por las verdeantes colinas de Arvalli, salpicadas de arbustos, una pasión venatoria que compartían con los emperadores mogoles.

Sin embargo, a medida que la tradición mogola fue cayendo en desuso, los retratos se centraban, cada vez más, en la armonía formal del color y la línea, aun cuando se solía seguir prestando atención a la exactitud del parecido con el retratado. En realidad, las fórmulas artísticas mogolas para retratos de perfil fueron adaptadas a los propósitos de los rajputs. Pero, aunque los príncipes rajputs adoptaron felizmente las costumbres, la etiqueta cortesana y los entretenimientos de los mogoles, nunca olvidaron el hecho de que pertenecían a una tradición muy distinta. Ni tampoco la vieja tradición de la pintura, un ejemplo excelente de la cual es la serie de pinturas del *chaurapanchasika,* quedó olvidada del todo. Como podremos ver más adelante, volvió a resurgir durante el siglo XVII en Mewar.

Pero para poder comprender mejor los temas elegidos por los artistas que trabajaron para las cortes rajputs, es preciso que examinemos el profundo y soterrado romanticismo místico que fluyó a través de toda la India desde el siglo X en adelante, forma de misticismo que se negó a trazar la línea de separación entre el amor sagrado y el profano, y que se expresaba a través del amor divino de Radha y Krishna, que es el amor mismo de Dios por el alma humana. Este cambio se puede observar con entera claridad en la literatura: la aristocrática elegancia del idioma sánscrito del poeta Kalidasa estaba destinada a los literatos aristócratas, puesto que el sánscrito cortesano no era accesible para todo el mundo. La nueva literatura estaba dirigida directamente al hombre común en el idioma vernáculo, la lengua que él podía comprender. Cierto número de dirigentes religiosos como Ramanuja (ob. 1137), Ramananda (c. 1370-1440) y Chaitanya (c. 1486-1533) fueron en gran medida los responsables de estos cambios. Desde los primeros siglos de la era cristiana, las viejas formas del hinduismo ya habían experimentado el desafío del nuevo movimiento *Bhakti,* que procuraba la alianza directa entre los fieles devotos y su Dios trascendental. El Krishna del *Bhagavad-Gita* constituye el ejemplo perfecto de tal cosa. El movimiento *Bhakti* arrolló toda la India a lo largo de varios siglos, dando lugar a que surgieran importantes dirigentes y reformadores religiosos que intentaban llegar al pueblo a través de la barrera de las castas. Hubo diversas formas de cultos religiosos *Bhakti,* tanto el centrado en Siva como el que lo hacía en Visnú, pero el impulso más poderoso llegó de los mitos que se referían a Krishna y Radha y a su amor mutuo.

Los primeros poetas que cantaron este amor fueron Jayadeva (siglo XII), Chandidasa y Vidyapti (ambos del siglo XIV), en la región del extremo oriental de la India, pero al poco tiempo sus canciones fueron escuchadas a varios miles de kilómetros, en el Rajashtán. La literatura secular reflejó este nuevo desarrollo de la poesía mística amorosa, así como la creación de una serie de convenciones literarias para describir las distintas fases por las que discurrió la belleza de Radha, desde su juventud hasta la madurez, así como captar los diferentes estados de sus emociones que los poetas como Chandisa se complacían en tratar. Estas convenciones sobre los estados emotivos cristalizaron en dos clases principales, el amor en la separación y el amor en la unión, y ambos ofrecieron motivos de inspiración a los artistas rajputs (así como también la división literaria de heroínas y héroes en clases distintas de acuerdo con su estado emotivo). La sociedad rajput, intensamente romántica, tiene un paralelo en la tradición caballeresca de la sociedad feudal de la Europa medieval. En una sociedad ligada por las reglas de la fidelidad conyugal, el amor extramarital de la divina pareja venía a ofrecer un sustituto ideal. Las mismas ambigüedades de un mundo fingido en el que el gobernante y su amada se vestían como Krishna y Radha con auténtica emoción mística inspiraron a los artistas para tratar el tema en diferentes niveles.

También en este caso debemos preguntarnos por qué durante este período fue reemplazada la escultura monumental por la pintura. Los primeros dioses, como Siva y Visnú, tal como se muestran representados en la imagen cósmica de Udaygiri, estaban destinados a impresionar al fiel adorador con su condición trascendental. La intención del escultor era crear distancia entre hombre y dios. Por el contrario, el Krishna del posterior movimiento *Bhakti* era intensamente humano, un dios cuya belleza humana, vestimenta colorista y plumas azul-verdosas de pavo real sólo podía captar la pintura. Un elemento más engrosó estas tradiciones románticas en la pintura. Al aforismo *ut pictura, poesis,* habría que añadir la música. Pinturas basadas en «ragas» y «raginis» o personificaciones de los modos tradicionales de la música india se ven por vez primera en los textos jainitas convirtiéndose en un género importante de expresión en el Rajashtán y los estados montañeses, aun cuando también podemos encontrar pinturas de Ragamala en el Deccan. En general, se hicieron populares ciertas convenciones para representar «ragas» y «raginis». No obstante, su iconografía no se fijó en absoluto. Estos modos eran más bien unos puntos de partida que el artista solía utilizar libremente para llevar a cabo su propia contribución imaginativa.

Hay una pintura primitiva del «raga» de Dipak (1605), hecha por el pintor musulmán Nisaradi de Mewar, cuyo antecedente directo es el estilo *Chaurapchasika,* aun cuando en este caso los colores son más suaves y la composición más compleja. El interesante elemento nuevo, que nos sugiere



Una miniatura de la serie titulada *La secreta pertenencia a otro;* finales del siglo XVII. Victoria and Albert Museum, Londres.



Madre e hija, por Jamini-Roy (1887-1974).

una relación con los mogoles, es la disposición de las botellas de los nichos de la pared, característica que se pudo observar por vez primera en obras de arte mogolas de la primera época, como en el *Tutinama* (Cleveland Museum of Art). Por el contrario, los hombres y las mujeres en esta pintura se derivan del arte pre-mogol del oeste de la India. La *ragini* Lalita, pintada por otro pintor musulmán del siglo XVII, Sahibdin, en el año 1628 durante el período en que el soberano de Mewar se había unido ya a la corte mogola hacía unos cuantos años, nos muestra incluso mayor contacto con los mogoles, aun cuando la pintura está convencionalmente dividida en dos secciones mediante la representación de un pabellón abierto. El amante que se marcha disgustado porque la dama está ofendida y finge dormir va vestido a la usanza mogola, con una camisa transparente sobre sus pantalones.

Sahibdin, notable artista de este período, ilustró varias secciones del *Ramayana*, el *Sukar Kshetra Mahatmy* y el *Bhagavata Purana*, que versan sobre la vida de Krishna, entre los años 1648 y el 1656. Hay una llamativa pintura que se conserva en el British Museum de Londres sobre un tema del Ramayana hecha de acuerdo con el estilo propio de la escuela de Sahibdin que nos muestra un paisaje boscoso. Su característica más acusada es la gran variedad de árboles floridos, pintados con sumo cuidado e imaginación. Para nosotros Mewar resulta muy interesante porque podemos seguir la evolución de su estilo partiendo de las pinturas que están fechadas, desde las del tipo de la *Charapanchasika* hasta las que caen bajo la influencia de los mogoles. Pero, en un análisis definitivo, podemos decir que no fue tanto que el estilo se impusiera sobre la tradición local, como que añadiera una nueva dimensión a los viejos temas y maneras de pintar. De las diferentes cortes, podemos escoger tres por su particular interés. Al estado de Bundi se le atribuye un muy delicado *Bhagavata Purana* (1640), con un estilo de transición entre las figuras *Chaurapanchasika* y un gracioso naturalismo y suave conjunción de colores. La historia que nos narra es la de cómo el niño Krishna sojuzga a la gigantesca serpiente Kaliya. La influencia mogola es evidente en el grupo de músicos según el estilo pictórico de Akbar, así como en el ubicuo tema de las botellas en nichos de la pared.

Pero Bundi es más famosa por sus pinturas llamadas «blancas», principalmente las del siglo XVIII, que representan un nuevo ideal de belleza femenina, de reducidos pechos, que nos ofrece unas mujeres de frentes altas y el pelo peinado hacia atrás, lo que nos viene a recordar las pinturas flamencas del siglo XV. Resulta interesante señalar que, durante el período de auge del arte mogol, ni la desnudez ni la belleza de las mujeres constituyeron nunca un tema importante para los artistas. Sin embargo, en las cortes rajputs, la perenne preocupación india por la hermosura femenina tornó con renovados bríos, obteniendo algunas versiones memorables de la belleza. Una magnífica obra bundi es la titulada *La dama que suspira por su amante,* en la que la figura de la mujer semivestida y la de su servidor dominan sobre un fondo delicado y cálido de tono agrisado, casi totalmente vacío (Colección John Kenneth Galbraith, Cambridge, Massachusetts).

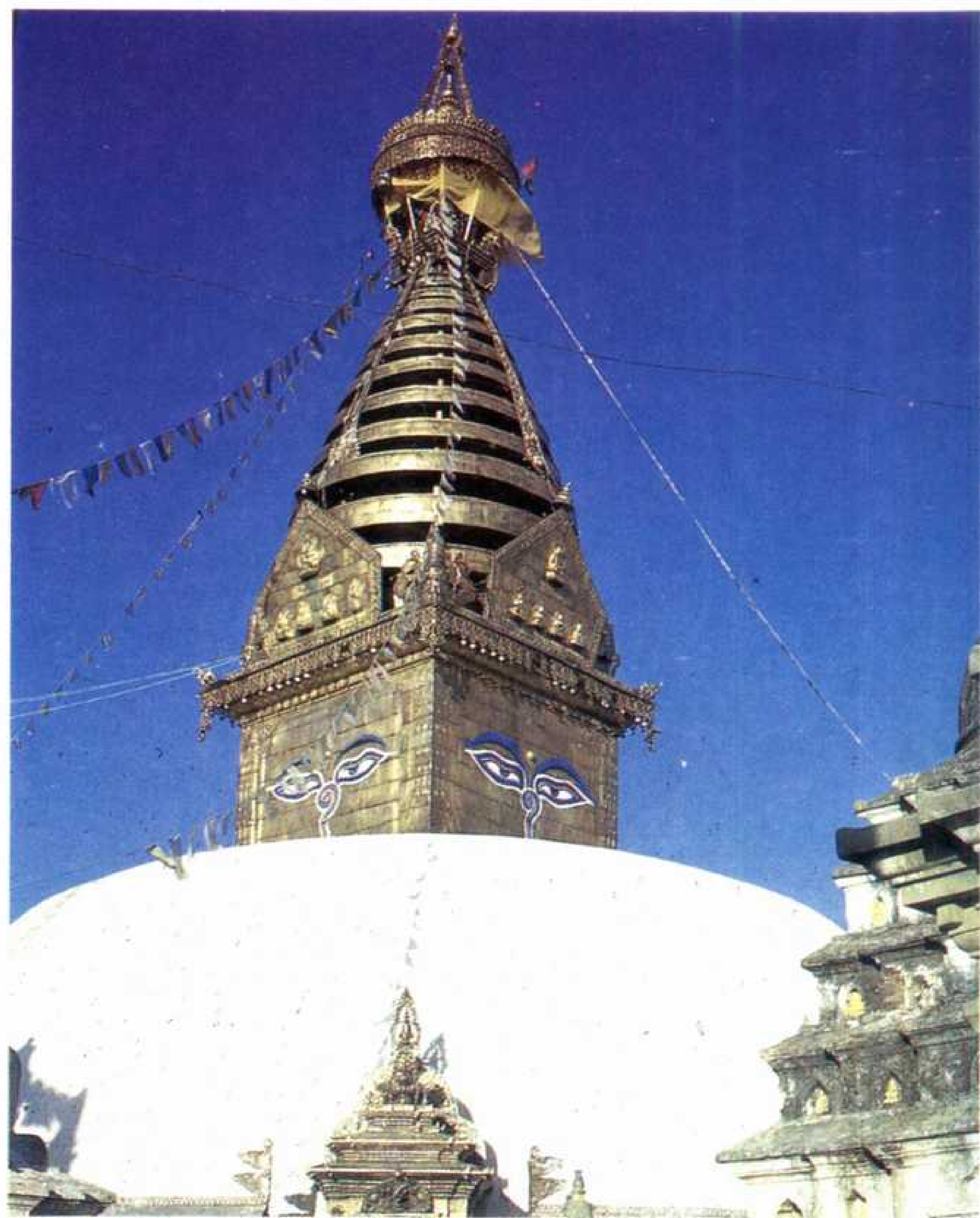
Ummed Singh (1771-1819), del estado colindante de Kotah, estaba interesado de un modo casi obsesivo por las cacerías de leones y tigres, y sus pinturas captaron esta pasión con gran fidelidad. Un bello ejemplo es el que se titula *El Rajá Gumand Chand cazando tigres* (Victoria and Albert Museum, Londres), en donde el pintor ha tejido todo un mundo de fantasía bañado por la luz de la luna, que se refleja sobre una densa vegetación de arbustos y árboles y en las lisas rocas, perfecta imagen poética de una selva tropical, no lo suficientemente familiar como para inspirar confianza, pero tampoco demasiado extraña como para repeler.

En Kishangarh, situada en medio de un idílico país de montañas y lagos, se dio uno de los mejores planteamientos del arte pictórico inspirado en la leyenda de Krishna y Radha. Esto aconteció cuando el Rajá Sawant Singh (1748-1757), durante su breve reinado en Kishangarh, persuadió a un artista muy bien dotado, Nihal Chand, a que trabajara para él. La vida de este gobernante, también poeta de talento, pintor y devoto seguidor de Krishna, transcurre como una romántica historia, especialmente por el amor que sintió por Bani Thani, una mujer música. Su amor fue contado en las obras de Nihal Chand personificándolo como la forma terrena del amor de Radha y Krishna. Nihal Chand, de quien tenemos un retrato, introdujo un nuevo ideal de belleza femenina, posiblemente inspirado en Bani Thani, de ojos curvos, cejas arqueadas, nariz aguda, mentón en punta y una enigmática sonrisa a flor de labios.

Pinturas caracterizadas por un exquisito manierismo y una delicada gama cromática son típicas de esta escuela.

La pintura hizo nuevos avances y progresos en los estados montañeses (Pahari) emplazados en las estribaciones de los Himalayas, así como en las profundidades de los valles de Jammu, Kangra y Kulu, que son algunos de los más impresionantes paisajes de la India. Su mismo aislamiento sirvió a aquellos pequeños príncipes de protección ante las devastaciones que ocurrieron en las llanuras del norte del país, permitiéndoles crear un pequeño mundo enclaustrado de cuentos de hadas, encerrado en sí mismo durante los

siglos XVII y XVIII, un mundo en el que los hombres eran perennemente elegantes y las mujeres eternamente encantadoras, aristocráticas, serenas y distantes.
Buena parte de la vida de estos príncipes y princesas quedó plasmada en las pinturas de aquellas regiones. Dos de las escuelas de pintura más importantes fueron la más antigua, de Basohli, y la de Guler-Kangra, más reciente. La primera etapa de la escuela de arte pictórico de Basohli está representada por unas pinturas inspiradas en el *Chittarasamanjari* de Bhanudattas, texto literario que versa acerca de distintas clases de amantes y diferentes estados de amor. Escrito durante el reinado de Kirpal Pal (1678-1695), el artista anónimo que lo utilizó para inspirarse hizo un uso bastante inteligente de los colores rojo y naranja, así como de la representación de los pabellones abiertos, dentro de la tradición *Chaurapanchasika,* pero al mismo tiempo pintó con gran atención al detalle los diseños de las alfombras. Hay una pintura en la serie llamada *La secreta pertenencia a otro* (Victoria and Albert Museum, Londres) que representa a una esposa infiel que culpa de sus rasguños de amor al gato que puede verse en el piso superior. El juego del gato y del ratón escenificado por el artista es como el eco de los peligros que la mujer afronta al aceptar un amante. Los detalles del cuadro, como la enagua roja debajo de una falda azul transparente están dibujados con sumo esmero. Durante este período se utilizaron alas de escarabajo para producir ciertos verdes brillantes.
El artista Manaku, del siglo XVIII, que ejecutó toda una serie de pinturas inspiradas en el poema de Jayadeva acerca del amor de Radha y Krishna, perteneció a una familia de artistas de talento que estuvieron empleados en distintas cortes paharis. Su padre, Pandit Seu, oriundo de Cachemira, se había afincado en Guler, que ya para entonces contaba con una floreciente escuela de pintura. El primer estilo de Manaku nos muestra la influencia ejercida sobre él por la tradición basohli, pero pronto comenzó a cambiar bajo la influencia de su hermano Nainsukh (c. 1725-1790), quien, sin duda, fue uno de los mejores pintores de este período y el responsable de haber introducido en la región de las montañas varios elementos pictóricos procedentes del estilo naturalista mogol. No se sabe cómo recibió Nainsukh formación según los modos característicos de los mogoles, pero sus logrados retratos, su composición y disposición de las figuras, su color y sus dibujos, todo ello nos demuestra un conocimiento íntimo de las técnicas perfeccionadas por los artistas mogoles, especialmente de las relacionadas con el emperador Muhammad Shad (1719-1748). Nainsukh se colocó a las órdenes de Balwant Singh, de cuya carrera nos dejó un fiel testimonio. Sus obras de este período, entre ellas un autorretrato, se caracterizan por su elegante naturalismo, así como por los penetrantes estudios psicológicos de sus personajes. Aun cuando estaba influido por el arte mogol, su estilo no se puede confundir ni por un instante con el de las obras de la pintura mogola. Tras la muerte de su señor y mecenas, se le invitó a unirse a la casa real del gobernante basohli Amrit Pal (1757-1776) en donde ya estaba colocado su hermano Manaku. Este importante acontecimiento vino a suponer un cambio sustancial en la pintura basohli, que pasó del estilo amanerado de pintar, con unos colores cálidos y puros, a un nuevo estilo naturalista, lírico y lleno de gracia.
Hoy en día, las pinturas de las cortes montañesas son conocidas principalmente por su naturalismo pleno de gracia, cuyo ejemplo más conocido es el arte kangra.
El culto religioso de Rhada-Krishna fue algo importante no sólo en el arte de las montañas, sino también en su cultura, puesto que era algo sentido muy honda y profundamente, toda una viva tradición religiosa. Pero, como hindúes, cuya



Una *stupa* budista con ojos cerca de Katmandú, Nepal.

forma religiosa era esencialmente sincrética, los gobernantes de la región montañesa también eran adoradores de Siva y de Shakti. Estas divinidades aparecen, por lo tanto, representadas en el arte pictórico con gran profusión. Hay una pintura de gran fuerza expresiva de la diosa Kali, junto con sus servidores nocturnos y ctónicos, procedente del pequeño estado de Chamba. Los gobernantes paharis, como los rajputs, solían posar con bastante frecuencia para que les retrataran. Entre una extensa relación de retratos, podemos elegir uno como magnífico ejemplo del género. Por su pura armonía formal, el retrato del Rajá Ajmat Dev de Mankot (Victoria and Albert Museum, Londres) es una obra inigualable en la cuidada disposición e interrelación de cada una de sus formas y colores. Al mismo tiempo, no se trata de un mero ejercicio formal, puesto que el retratado es una persona muy viva, a quien vemos sentada y fumando su *hookah* (pipa de agua). El artista ha sido capaz de captar la elegancia y la cultura de estas pequeñas cortes principescas con insólita austeridad.
Por muy interesantes que puedan ser estas obras, la mayor preocupación de los pintores es todavía el tema del amor, y el amor divino como el profano, así como las mujeres hermosas entregadas a sus diversas actividades y en distintas posiciones. Es en Kangra, gobernada entonces por Sansar Chand (1775-1832), en donde podemos encontrar la postrera y magnífica visión de la belleza femenina del arte indio. Kangra nos viene a la mente en primer lugar, cuando pensamos en este tipo de ideal, pero tal ideal fue compartido por los artistas en todas las cortes a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. De un modo diferente a las mujeres basohli o incluso de Kishangarh, estas otras de Kangra constituyen un delicado equilibrio entre lo ideal y lo real. Sus límpidos ojos negros, sus delicadas narices, sus rasgos

aristocráticos, sus figuras elegantes, todo ello las convierte por entero en mujeres que convencen como seres reales y apetecibles. Son el resultado de una síntesis entre el naturalismo mogol y la búsqueda del ideal de belleza femenino por los artistas indios, algo cuyas raíces se remontan hasta los *Yakshis* de Sanchi. No sabemos quién fue el que creó esta imagen en la región pahari, pero la verdad es que ejerció un influjo muy poderoso, y por lo tanto fue copiada profusamente, tanto, que hoy en día el tipo de belleza de Kangra se ha utilizado demasiado y de ello se resiente. Pero si hoy no conseguimos, y con razón, sentirnos inspirados por las reproducciones faltas de imaginación de este tipo de arte, no debemos por ello infravalorar el significado del impulso original. El gran interés demostrado por Sansar Chand por el arte y su enorme colección de pinturas lo recogen y mencionan ya los visitantes europeos de su corte. Fue la feliz combinación de su interés poco usual por la pintura y la presencia de cierto número de bien dotados pintores de la región lo que creó en Kangra ese movimiento artístico, intenso y vital, que duró hasta que el mismo Sansar Chand cayó del poder. Entre sus artistas estaban los descendientes de Nainsukh y de Manaku, los llamados Khusala, Fattu y Gaudhu (todos ellos pintores en ejercicio durante el siglo XVIII y comienzos del XIX), lo que nos indica la participación constante de esta inteligente familia en el desarrollo evolutivo del arte pahari. Para ofrecer un ejemplo final de este período de excepcional producción artística, contamos con un bello representante del arte de Kangra, que data de la década de 1780: *Radha ve a Krishna con las vaqueras* (Bharat Kala Bhavan, Benarés), que viene a ser el epítome de todo este período en su evocación de la primavera con sus flores rojas, rosas, blancas y amarillas, sus pájaros y sus árboles de mango y, sobre todo, por su canto a la belleza de las dos mujeres, Radha y su amiga.

El proceso de occidentalización.—A medida que el mecenazgo comenzó a extinguirse en las cortes principescas, debido a los trastornos políticos que comenzaron a afectar incluso a las regiones más remotas, los artistas se enfrentaron con el problema de ganarse la vida; algunos comenzaron a buscar trabajo en otros lugares, especialmente con los empleados ingleses de la East India Company. Los centros de lo que podríamos llamar el «estilo de la Compañía» fueron Murshidabad, Patna y Lucknow. Los artistas llevaron a cabo conscientes intentos de modificar sus propias tradiciones en vista de la demanda inglesa de un estilo pictórico naturalista, e incluso recibieron algunas sugerencias acerca de la perspectiva y de otras convenciones pictóricas occidentales. Hay muchos dibujos de historia natural en la Biblioteca de la Oficina de la India hechos por artistas indios por encargo de los ingleses. (Un artista indio hizo bocetos para sir Charles Malet, cuando éste visitó Ellora a fines del siglo XVIII.) Hay ejemplos de artistas ocupados por escenas de la vida de la época, tanto europea como india. También hubo una tradición muy interesante y floreciente, de pinturas de bazar en Kalighat, Calcuta, lo que produjo algún recuento vivo y con frecuencia festivo de la vida cotidiana de los *sahibs* (los señores europeos) y los nativos.

Esta situación continuó hasta mediados del siglo XIX, cuando nuevos movimientos artísticos comenzaron a seguir el proceso de occidentalización iniciado por la clase social alta, así como el crecimiento de la conciencia política nacional india.

La profesión de artista en la India, como ocurría en Europa antes del Renacimiento, no era de elevada categoría social. Por lo tanto, el impacto inicial de las ideas occidentales entre la *élite* se limitó a la literatura y no incluyó las artes visuales. Cuando el arte académico occidental se convirtió en el medio de educación para los artistas, las clases artísticas tradicionales no tuvieron mucha parte en él.

A partir de aquel momento, el arte se convirtió en prerrogativa de los educados. Tanto la arquitectura europea como la pintura habían comenzado a extenderse por la India desde los últimos años del siglo XVIII. La tendencia a la arquitectura neoclásica establecida por la Compañía de la India Oriental fue adoptada por los residentes ingleses y más tarde por los mismos indios, a medida que fueron surgiendo por doquier en Bengala mansiones campestres con fachadas clásicas de enriquecidos bengalíes. Los aristócratas indios encargaron a artistas europeos itinerantes retratos pintados al óleo.

El primer artista indio que comprendió las grandes posibilidades que le podían brindar las técnicas occidentales para representar escenas realistas fue Ravi Varma (1874-1905). Su fama se propagó por toda la India, gracias a la impresión de copias baratas de sus óleos. Las pinturas de Ravi Varma, inspiradas principalmente en la antigua literatura india, han sufrido de esa autoconciencia común a la pintura histórica academicista del siglo XIX en Europa. Sus heroínas tienen un aire de damiselas bien educadas que toman parte en una función teatral. Verdaderas escuelas de arte al estilo inglés se organizaron en la India dentro de un ámbito completamente distinto en la década de 1850 para formar artistas. La revolución industrial, según suele reconocerse, causó serios daños en las industrias tradicionales de la India, igual que lo había hecho en Occidente. Las actuales escuelas de arte de Gran Bretaña deben su origen a la necesidad de enseñar a los artesanos los adecuados principios del diseño sentida tras la celebración de la Gran Exposición de 1851. Esta idea se propagó por la India, sin lograr ningún resultado significativo. Mientras tanto, y a medida que el siglo XIX llegaba a su término, tras más de cincuenta años de proceso occidentalizador que ayudó a la India a entrar en la era moderna, comenzó la búsqueda de una identidad cultural. Éste fue un período de intenso fermento intelectual en la mayor parte de las ciudades, particularmente en Calcuta, cuyo mejor ejemplo es el genio universal del poeta Rabindranath Tagore (1861-1941), quien reunió en torno suyo a los nacientes grupos de intelectuales bengalíes.

La Escuela de Arte de Calcuta, que data de 1854, se consagró de lleno a la tarea de impartir una educación artística académica de inspiración inglesa, que incluía el estudio de la antigüedad clásica y del desnudo. En aquel momento, E. B. Havell (1861-1934), artista comprometido, ocupó la dirección de la Escuela de Arte de Calcuta. Havell, como otros famosos hombres y mujeres ingleses que adoptaron la cultura india como suya propia, había de desempeñar un cometido crucial en el futuro desarrollo del arte indio. Una reunión celebrada entre él y Abanindranath, el sobrino de Tagore (1871-1951), a quien sirvió más tarde de inspiración, le llevó a la fundación de un estilo nacional de arte, plasmado en la Escuela de Bengala. Desechando la inspiración en la antigüedad, así como la representación del natural a la manera de Occidente.

Abanindranath pensó obtener su estilo de una combinación de estilos que no imitaran la naturaleza, en particular, el arte mogol y el del Extremo Oriente. La Escuela de Bengala representa la reacción ante el proceso occidentalizante de Ravi Varma y la búsqueda de las raíces culturales autóctonas, y, sin embargo, la propia obra de Abanindranath sufrió de su primera formación dentro del estilo academicista occidental, así como de un eclecticismo excesivo. Pero su cometido fue el



de maestro e inspirador, más bien que el de gran fuerza creadora, y ciertamente inspiró a todo un influyente grupo de pintores nuevos, que pronto habría de extenderse por distintas partes de la India, particularmente Nandalal Bose (1812-1966), los hermanos Ukil (nacidos c. 1900), Deviprasad Roychaudhury (1899-1975) y Abdur Rhaman Chughtai (nacido en 1899), Deviprasad se convirtió en un expresivo y vigoroso escultor figurativo. Chughtai aplicó el estilo «arqueológico» de la Escuela de Bengala a su propia herencia cultural islámica y persa y creó un estilo amanerado repleto de sobretonos eróticos y lánguidos trazos lineares a lo Beardsley.

Se produjeron reacciones contra la Escuela de Bengala al llegar noticia de la obra de los modernos artistas europeos que de modo similar se habían sublevado contra el naturalismo renacentista. En 1922 se celebró en Calcuta una importante exposición de artistas modernos, exposición que incluía obras de Klee y Kandinsky. Incluso en el seno de la familia de Abanindranath dos personas discreparon de él. Su hermano Gaganendranath (1867-1938) descubrió que los elementos decorativos del cubismo sintético le facilitaban medios para realizar sus propias visiones de fantásticos paisajes e interiores, algunos de los cuales son deliciosos por sus delicadas combinaciones de colores. El tío de Abanindranath, el gran poeta Tagore, comenzó a pintar en el año 1928, cuando contaba ya 67 años de edad. Un agente catalizador en su caso fue probablemente Freud, pero en realidad fueron los *jeux d'esprit* de Klee los que hicieron vibrar una cuerda en Tagore. Su arte comenzó en forma de trazos y diseños compuestos con parte de páginas escritas que había tachado y que tenían el aspecto de las manchas de tinta utilizadas en las pruebas psicológicas por el método Rorschach.

Otra artista, Amrita Sher-Gio (1913-1941), que pasó sus primeros años en Europa y se educó en Francia, fue evolucionando hacia un estilo equilibrado entre la simplificación formal y el tratamiento naturalista de las figuras, que nos recuerda el estilo de Gauguin. La sencillez y la dignidad de sus estudios de campesinos son muy conmovedoras. George Keyt (nacido en 1901), de origen cingalés, mantuvo estrechos vínculos emotivos con la India y ha sido traductor de poesía en lengua sánscrita. Supo volver a captar la antigua concepción india de feminidad voluptuosa y tierno erotismo, de forma paradójica con el idioma expresivo del cubismo. Pero resulta significativo que eligiera las cualidades ornamentales del cubismo sintético más bien que la austera fragmentación del período analítico. En realidad, los volúmenes macizos de sus mujeres son una reminiscencia reconocible de las mujeres tubulares de Léger.

La dialéctica entablada entre lo tradicional y la modernidad bajo la forma de los estilos contemporáneos internacionales es el problema con el que todavía se tienen que enfrentar los pintores indios. A este problema le ofreció una solución en extremo vigorosa el único genio que quizá haya habido en este período, el pintor Jamini-Roy (1887-1974). Atravesó por las usuales fases de pintura académica durante su estancia en la Escuela de Arte de Calcuta, así como por un período *revivalista* en la Escuela de Bengala, pero una profunda crisis espiritual le condujo a buscar la mejor expresión en el arte folklórico y popular de Bengala. Creó imágenes recias de los



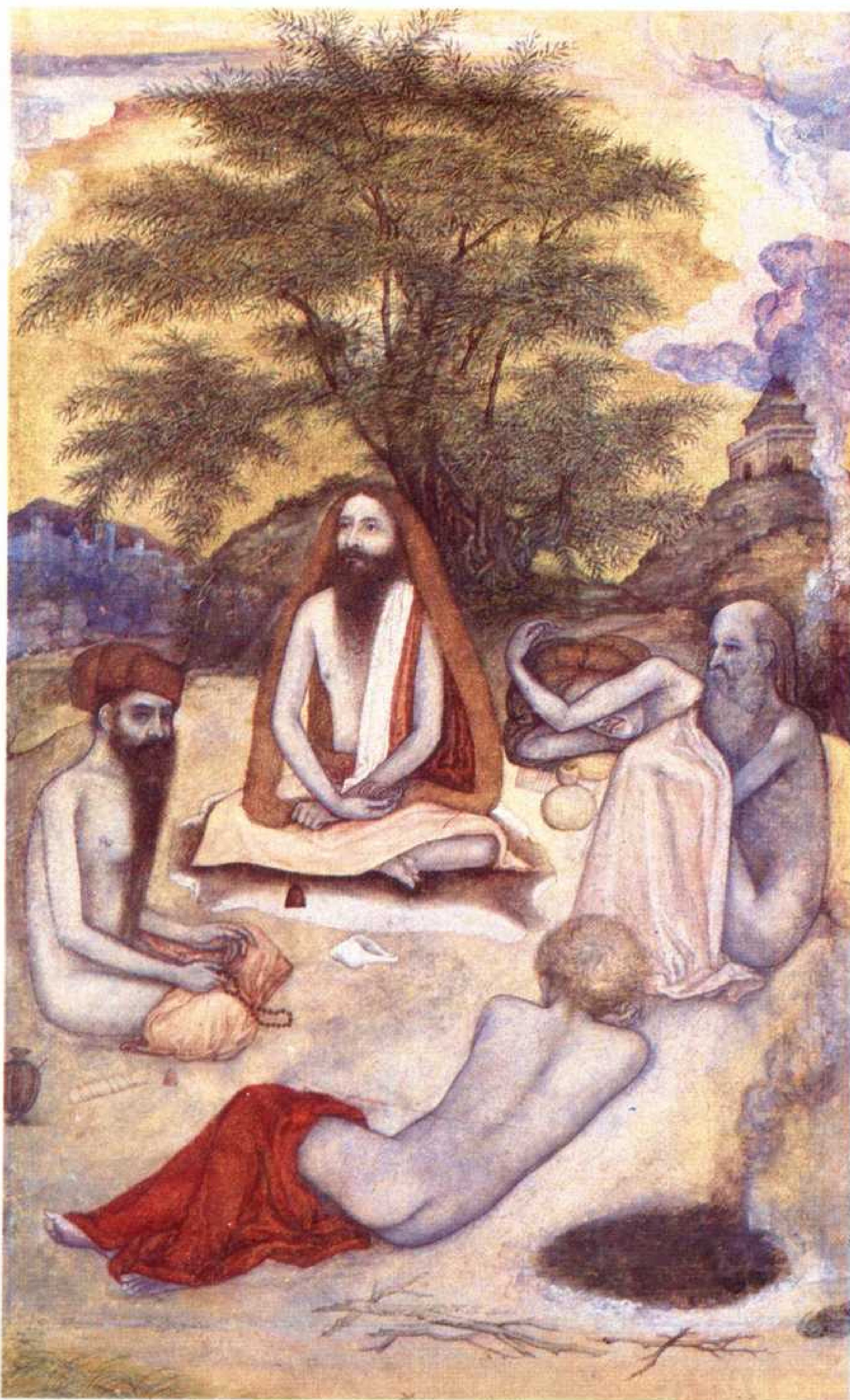
Estatuilla en marfil representando a la diosa Kali. Siglo XVII.

La estatua de Parakrama Vahu I sosteniendo el yugo simbólico del poder administrativo, en Pollonaruva, Ceilán.

LA PINTURA MOGOLA

El siglo XVII, o, para ser más precisos, el período comprendido entre c. 1600 y c. 1660, que cubre los reinados de los emperadores Jahangir (1605-1627) y el de Shah Jahan (1627-1658), representa no sólo el período más importante de la pintura mogola, sino también una de las mejores realizaciones de la historia del arte representativo. El reinado de Jahangir vio transcurrir una serie de grandes innovaciones de carácter naturalista, basadas en los fundamentos establecidos durante el período anterior. En el reino de Shah Jahan, los adelantos experimentados en el dominio de la representación pictórica se consolidaron más, pero no hubo innovación de importancia. Sin duda el período central de la pintura mogola es el reinado de Jahangir, que refleja una interacción poco usual de afinidades entre los gustos del emperador y las personalidades de





Santones indios, de Govardham, Museo de Arte William Hayes Fogg, Cambridge, Mass.

Oficiales y sabios, por Payag. Instituto de Arte Sterling y Francine Clark, Williamstown.

La presentación del libro, por Abul Hasan. Galería de Arte Walters, Baltimore.



los artistas, fenómeno raro en la historia del mecenazgo del arte. El estímulo que Jahan impartió activamente a la pintura dándole incluso prioridad sobre la administración del estado, contribuyó a elevar el arte pictórico a gran altura. Un acontecimiento central en la vida de la corte era la inspección semanal de las pinturas terminadas.

La pintura mogola del siglo XVII, está dominada por dos tendencias principales, a saber, la disposición formal del color y de la línea del arte persa y las nuevas exigencias del arte representativo de la corte, cuya última fuente de inspiración fueron grabados europeos. El núcleo del estilo Jahangir es la serie de pinturas ejecutadas en Allahabad durante la década de 1590, cuando el príncipe rebelde estableció su capital en aquel lugar. El estudio artístico fue dirigido por Aqa Riza, que prefirió el estilo persa, aun cuando el interés estaba cambiando ya hacia el naturalismo europeo, y ya se habían llevado a cabo cierto número de copias de grabados de esta procedencia. El naturalismo europeo permitió a los pintores poder narrar historias de forma más convincente, introduciendo, por ejemplo, la exploración de relaciones psicológicas entre las figuras representadas, tal como podemos apreciar en la pintura del rey moribundo del período final de Akbar, escena tomada del manuscrito *Galistan* (Galería de Arte Walters, Baltimore), en la que los rostros y, en particular, el demacrado del rey, son intensamente individuales. En segundo término, se crea un fondo pictórico convincente con detalles naturales o arquitectónicos, derivado a veces de grabados europeos. Sobre todo, se emplea la llamada «luz consistente», aun cuando no siempre fuera tan consistente. Las pinturas más conocidas del período Jahangir son los retratos, que comprenden algunos magníficos individuales, así como algunos otros de grupos que representan ceremonias de la corte real, temas históricos de la dinastía reinante y estudios de animales que con frecuencia aúnan la aguda observación de los detalles con una notable perfección de acabado, tal como se ve en el cuadro de Mansur titulado *El buitre rey y el grifo.*

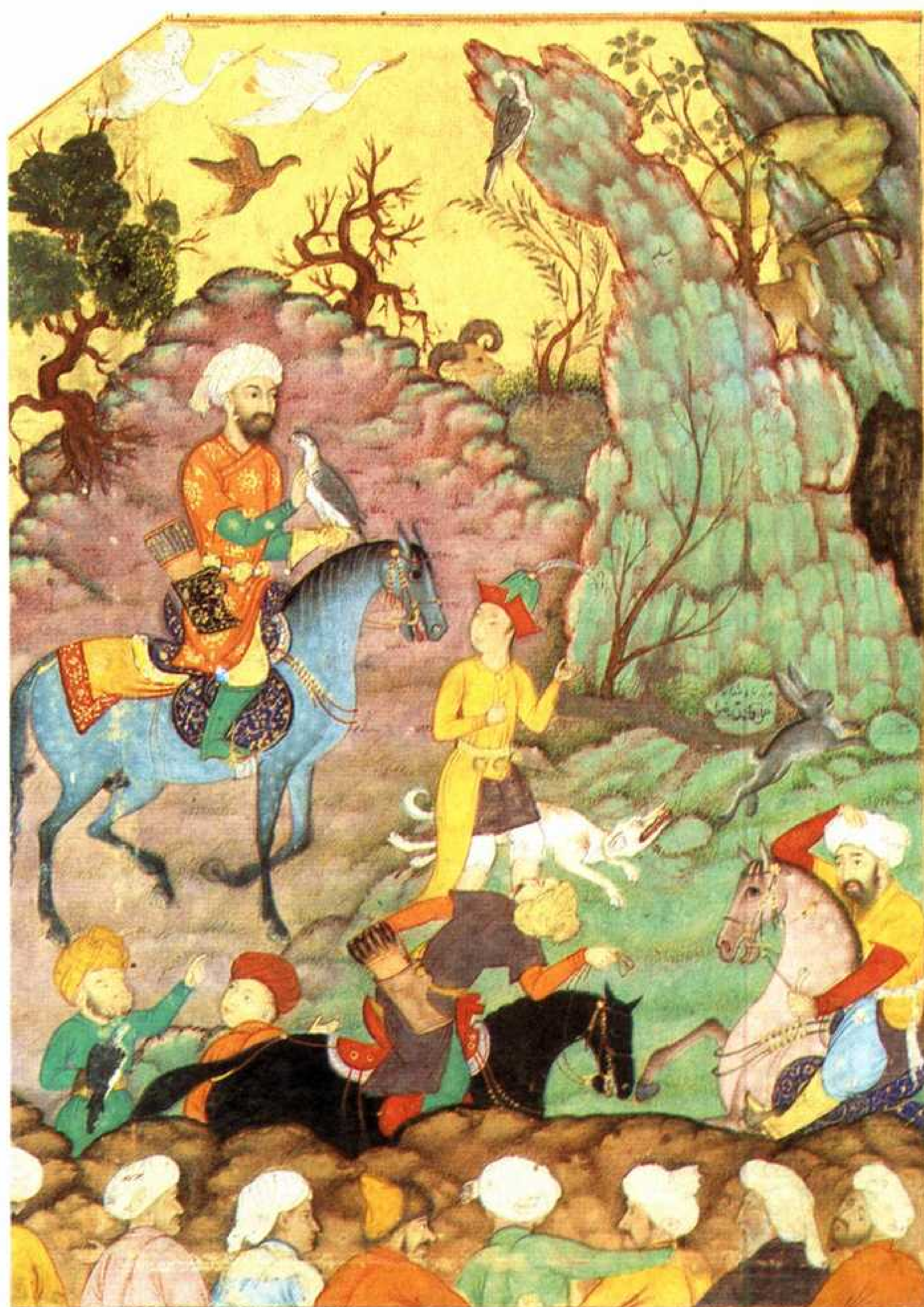
Menos apreciadas hasta hace poco han sido las pintorescas escenas de «género», que representan aspectos diversos de la vida cotidiana, de la gente apartada de la vida cortesana, aun cuando se incluyen algunas escenas de la *zenana* imperial.

Menos preocupadas por un perfecto acabado, son en muchos aspectos las más fascinantes y las que más nos ofrecen, ya que nos dan algunos destellos del poder de observación de los artistas mogoles. Dos ejemplos son el detalle de un gato, tomado de una escena de la *zenana,* y un llamativo estudio de un escribano.

El mecenazgo ejercido por el emperador Jahangir, quien se consagró principalmente a un reducido número de maestros, señala un claro cambio del taller de grandes proporciones de Akbar. Esto condujo al abandono de la colaboración entre los pintores y a que surgieran artistas individuales, con sus estilos específicos, y su predilección por un idioma pictórico común. Uno de los mejores maestros de la pintura naturalista fue Abul Hasan, quien, de modo distinto a Manohar, con su estudiada elegancia, propendía a explorar el efecto producido por la luz sobre los objetos, especialmente sobre los tejados. De particular interés es su comprensiva búsqueda de la individualidad de los diferentes rostros humanos y la suavización de los contornos, para poder crear un naturalismo más sutil, tal como podemos observar en el cuadro titulado *La presentación del libro.* Hallamos una preocupación similar en la obra de Govardhan, que fue una enigmática y fascinante personalidad. Sus escenas de género, particularmente yogis, exploran las relaciones entre las figuras yacentes y las sentadas. Es un pintor único en su gran preocupación por la vida fuera del ámbito de la corte real. Sus pinturas, con su suave modelado y sus sobretonos sutilmente eróticos, reflejan una sensibilidad poco usual. El tema de los yogis desnudos que él tanto gustó de pintar, le ofreció una oportunidad para desarrollar la relación entre la luz y la sombra sobre las superficies de las figuras.

Para mayor información:

Beach, M. C.: *The Grand Mogul.* Nueva York (1978). Ettringhausen, R.: *Paintings of the Sultans and Emperors of India.* Nueva Delhi (1961). Ettinghausen, R.: *Persian and Mughal Art.* Londres (1976). Ettinghausen, R.: *Paintings from the Muslim Courts of India.* Londres (1976). Welch, S. C.: *The Art of Mughal India,* Nueva York (1964).



El joven halcón y la caza, hoja ilustrada de álbum, por Aqa Riza; 23 × 14 cm. British Library, Londres.

primitivos *Santals*, con radicales simplificaciones y toques de tierno erotismo. Su última fase artística se fue haciendo más austera e incluyó algunas emocionantes interpretaciones de la vida de Jesucristo, visto como un héroe espiritual a los ojos de un artista hindú. Poco a poco, comenzó a aceptar que el arte debe estar al alcance de la gente común e instaló entonces un taller de pintura con alumnos y ayudantes. Pintó cuadros en colaboración con sus discípulos, a la vez que negaba que el arte tenga que ocuparse de expresiones individuales.

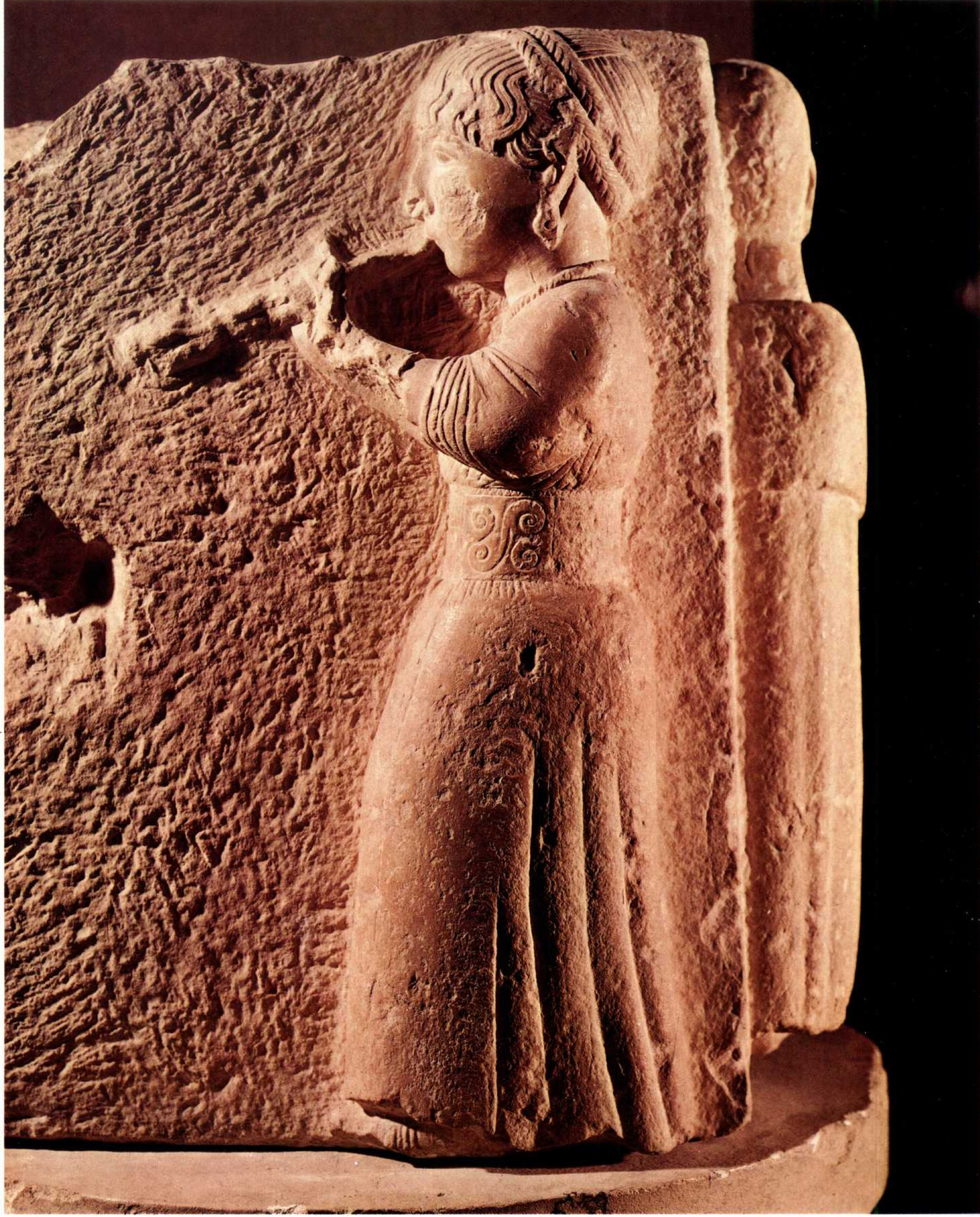
Cachemira, Nepal y Tibet, Ceilán.—Entre los vecinos más próximos de la India que pertenecen a su esfera cultural, el período artístico más importante de Cachemira discurre entre c. 600 y 1350, cuando se ejecutaron bellas obras de arte y arquitectónicas, al mismo tiempo que se escribía el gran tratado de historia llamado *Rajatarangini.* En las columnas estriadas y los tímpanos con frisos triangulares enmarcados por arcos trifoliados de las *stupas* de Parihasapura son evidentes los ecos del arte clásico que llegó a través del arte de Gandhara. Éstas y otras características similares del estilo del período Gupta se implantaron en templos hindúes, tal como se ve en el famoso templo del Sol de Martand, situado de forma impresionante en medio de un valle y sobre un plinto elevado, con doble techo piramidal y pórticos para los ritos religiosos solares. Por el contrario, los techos inclinados y los aleros y aguilones del pequeño templo de Siva en Pandrenthan nos vienen a recordar edificios europeos, debido, principalmente, a la adaptación de la estructura del techo a un clima frío. Las techumbres con «linterna» de los templos de Cachemira, hechas con bloques cuadrados solapados, son otra de las interesantes características arquitectónicas de esta región.
La arquitectura nepalesa, que utiliza mucha madera y ladrillos y nos ofrece tallas y pinturas en las paredes, fue alabada por antiguos peregrinos chinos. En el Nepal, así como en otras regiones exteriores a la India propiamente dicha, las sombrillas asumieron una importancia arquitectónica cada vez mayor en las *stupas.* Una característica única del Nepal fue la introducción de dos ojos en la *stupa* para sugerir que éstos representan al hombre cósmico, característica extendida al gran templo indio de Pashupathinata, consagrado a Siva, en Katmandú.
Tanto en el Tibet como en el Nepal, el budismo fue introducido por monjes del reino de Pala, pero en estos lugares fue como un añadido impuesto a los cultos chamánicos ya existentes. Situado en una encrucijada cultural, el arte tibetano absorbió los elementos artísticos de dos grandes tradiciones: la china y la india. Las *stupas* (llamadas *chorten* aquí) adoptaron la forma de una gran base cuadrada con una parte central bulbosa, forma que aparece en toda el área geográfica que se extiende hasta la isla de Java. Sin embargo, el tipo de arquitectura que inmediatamente asociamos en nuestra mente con el Tibet es el monasterio-fortaleza, como el de Potala, en Lhasa, construido con ladrillos secados al sol y cuyas puertas y ventanas se van achicando a medida que pasamos a los niveles superiores.
La historia de Ceilán comienza con la conversión del rey Tissa (247-207 a. de C.), llevada a cabo por Ashoka. La historia está jalonada de sucesivas invasiones de los tamiles, lo que dio lugar a que las antiguas capitales antaño florecientes de Anuradhapura y Pollonaruva tuvieran que ser abandonadas. Ceilán, que permaneció dentro del culto religioso budista del *Theravada (Hinayana),* nos ha ofrecido algunos ejemplos realmente importantes del arte budista. Un ejemplo típico de primitiva arquitectura budista, la *dagoba (stupa)* de Ruanveli, obra de ladrillo, con una base, cilindro central y mástil muy bien proporcionados, concede particular importancia a la espira anillada de siete sombrillas, divergencia importante de las anteriores obras de Sanchi y de otros lugares. Su impresionante altura está de acuerdo con su enorme base cuadrada que tiene cuatro altares exteriores. Comenzada durante el reinado de Dutta Gamani, la reliquia de la *stupa* descansa en una cámara que tiene acceso desde el exterior. Aunque hay un gran número de estatuas de Buda, la mayoría de tamaño colosal, es la gran imagen de Dutta Gamani la que nos impresiona por su austera y sobria grandiosidad.
Relacionamos la arquitectura de Pollonaruva con el reinado de Parakrama Vahu I (1164-1197). El templo, de siete órdenes o niveles distintos, de Sat Mahal Pasada, el templo que contiene la reliquia del diente del Buda, con su sencillo exterior de piedra de sillería sólo roto en su sencillez por una serie de franjas decorativas y el famoso santuario circular de Wata-da-ge, con sus imágenes del Buda que miran hacia los cuatro puntos cardinales, son las tres edificaciones principales. Aquí, las columnas empleadas en el templo de Nissanka Lata Mandapeya están diseñadas en forma de flor de loto con su tallo, lo que les presta un aspecto muy poco usual. La escultura colosal del rey Parakrama Vahu I, sosteniendo el yugo, símbolo del poder administrativo, tallada en una gran roca, se puede comparar en dignidad con la más antigua de Dutta Gamani. Las mejores pinturas murales de Ceilán están en Sigiriya, la fortaleza y capital del rey Kassapa I (479-497). El estilo y el tratamiento de las doncellas celestiales, medio ocultas en las nubes, deben mucho al arte de Ajanta, pero aquí los trazos lineales tienen más realce que la tonalidad o el color. La composición, los colores y la calidad expresiva de estas pinturas también son limitados. Ciertos ejemplos que siguen la tradición arquitectónica de los templos del sur de la India y algunas esculturas de bronce están relacionados con los invasores cholas. Un buen ejemplo de escultura es la Pattini Devi de bronce coloreado del British Museum, Londres.

Conclusión.—La historia del arte y de la arquitectura de la India abarca casi 5.000 años, durante los cuales se produjeron cambios grandes y radicales, tanto en cuanto a las formas como al estilo y a los temas del arte y, sin embargo, siempre hubo en el fondo una coherencia y una unidad en todo estos cambios cualidades que reflejan el tipo específico y reconocible de civilización que se desarrolló en este subcontinente. Los intereses artísticos pueden variar, y nuevas formas venir a reemplazar a las antiguas, pero siempre fluye a través de la historia una preocupación, clara y firme, por materias de interés humano y una viva curiosidad por los pequeños detalles de la naturaleza.

Para mayor información:
Achar, W. G.: *India and Modern Art*, Londres (1959). Acher, W. G.: *Indian Paintings from the Punjab Hills* (dos volúmenes), Londres (1973). Barret, D. y Gray B.: *Indian Painting*, Londres (1978). Basham, A. L. *The Wonder that was India*, Londres (1954). Brown, P.: *Indian Architecture*, Bombay (1968). Desai, D.: *Erotic Sculpture of India*, Nueva Delhi (1975). Gascoigne, B.: *The Great Moghuls*, Nueva York (1971). Getty, A.: *The Gods of northern Buddhism*, Oxford (1914). Hambly, G.: *Cities of Mughal India*, Nueva York (1968). Kramrisch, S.: *The Art of Nepal*, Londres (1964). Kramrisch, S.: *The Hindu Temple* (dos volúmenes), Calcuta (1946). O'Flaherty, W. D.: *Hindu Myths*, Londres (1975). Pal P.: *The Arts of Nepal* (Parte I), Leiden (1974). Paranavitana, S.: *Art of the Ancient Sinhalese*, Colombo (1971). Parimoo, R.: *The Paintings of the Three Tagores*, Baroda (1973). Rao, T. A. G.: *Elements of Hindu Iconography* (cuatro volúmenes), Delhi (1971). Rowland, B.: *The Art and Architecture of India*, Londres (1953). Singh, M.: *Ajanta*, Lausana (1965). Snelgrove, D.: *The Image of the Buddha*, Londres (1979). Tucci, G.: *tibetan Painted Scrolls* (tres volúmenes), Roma (1958). Volwahsen, A.: *Living Architecture: Indian*, Londres (1969). Zimmer, H.: *The Art of Indian Asia*, Princeton (1955). Goetz, Hermann von: India (Barcelona, Seix y Barral, 1961). Muensterberg, Hugo: *El arte indio* (Barcelona, Argos, 1972). Fischer, Klaus: *Cultura de la India y arte índico* (Bilbao, Moretón, 1967). Sivaramurti, C.: *el arte de la India* (Barcelona, Gustavo Gili, 1975).



Edipo y la esfinge. Museo del Louvre, París.



Relieve del flautista de Osuna. Museo Arqueológico, Madrid.

ÍNDICE TEMÁTICO

EL ARTE A TRAVÉS DE LA HISTORIA



Hermafrodita. Museo Arqueológico, Florencia.

ÍNDICE ILUSTRACIONES

VIII. ARTE CLÁSICO GRIEGO

IX. ARTE GRIEGO HELENÍSTICO

X. ARTE ETRUSCO







sarpe

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

2